



Universidad de Sevilla

Departamento: Historia del Arte

Programa de Doctorado:

Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana

TESIS DOCTORAL

**ESCENOGRAFÍA EN LA MÚSICA DE
MANUEL DE FALLA: DEL *AMOR BRUJO* AL
*RETABLO DE MAESE PEDRO***

Autora: Ana María Arcas Espejo

Directora: María Isabel Osuna Lucena

Sevilla, 25 de mayo de 2017

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN.....	1
I.1. RESUMEN/ABSTRACT	2
I.2. PALABRAS CLAVE/KEY WORDS.....	4
I.3. OBJETIVOS DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN	5
I.4. METODOLOGÍA	10
I.5. FUENTES CONSULTADAS.....	17
I.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	22
CAPÍTULO II. INFLUENCIAS Y EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS EN TORNO A LA OBRA DE MANUEL DE FALLA	30
II.1. CONTEXTO CULTURAL. APROXIMACIÓN AL PANORAMA TEATRAL ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX.....	31
II.2. PROYECTOS Y EXPERIENCIAS ESCÉNICAS DE MANUEL DE FALLA.....	56
II.2.1. Experiencias escénicas de Manuel de Falla.....	61
II.2.2. Cronología de los proyectos escénico-teatrales en la vida y obra de Manuel de Falla	83
II.3. LA VANGUARDIA ESCENOGRÁFICA EUROPEA.....	88
II.3.1. Propuestas escenográficas renovadoras contemporáneas a la figura de Manuel de Falla	88
II.3.2. La escenografía de los Ballets Rusos	107
II.3.2.1. Serguéi Diáguilev y Manuel de Falla	115
II.3.3. Los títeres y las marionetas en el contexto plástico de Manuel de Falla.....	125
II.4. LOS ESCENÓGRAFOS DE MANUEL DE FALLA EN <i>EL AMOR BRUJO</i> Y <i>EL RETABLO DE MAESE PEDRO</i>	142
II.4.1. Néstor Martín Fernández de la Torre	144
II.4.2. Gustavo Bacarissas.....	156
II.4.3. Hermenegildo Lanz.....	168
II.4.4. Manuel Ángeles Ortiz	186
II.4.5. Hernando Viñes	193
II.4.6. Ignacio Zuloaga.....	200

CAPÍTULO III. CONSOLIDACIÓN Y EVOLUCIÓN ESCÉNICA DE *EL AMOR BRUJO* 216

III.1. EL GERMEN DE UNA CREACIÓN	218
III.1.1. María Lejárraga de Martínez Sierra y Falla	218
III.1.2. La procedencia folclórica de <i>El amor brujo</i>	225
III.1.3. Argumento y reparto	231
III.2. EL FRACASO DE 1915	234
III.2.1. Recepción y repercusión mediática	234
III.2.2. Condicionantes escénicos.....	237
III.3. UN BALLETT PARA LA ARGENTINA	240
III.3.1. Modernismo y casticismo español en la técnica de Antonia Mercé.....	240
III.3.2. La estilización del flamenco	243
III.3.3. La vida privada de los gitanos: un laboratorio etnográfico para Antonia Mercé.....	246
III.3.4. El contacto con lo jondo: las viejas Macarrona y Golondrina	250
III.4. DRAMATIZACIÓN DEL FOLCLORE ANDALUZ	253
III.4.1. El montaje de 1925.....	254
III.4.2. El guion escénico: plan de danza	261
III.4.3. <i>El amor brujo</i> en el París de 1925	269
III.4.4. Evolución de <i>El amor brujo</i> en la carrera de Antonia Mercé.....	272
III.5. ESCENOGRAFÍA E INDUMENTARIA EN <i>EL AMOR BRUJO</i> DE ANTONIA MERCÉ	279
III.5.1. Elementos iconográficos. Aspectos decorativos de la cultura rural gitana	279

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO: *GITANERÍA* (1915) Y *BALLETT* EN UN ACTO DE *EL AMOR BRUJO* (1925)..... 286

IV.1. ESTUDIO EVOLUTIVO DEL LIBRETO	287
IV.2. DESGLOSE POR ESCENAS Y ACTOS	288
IV.3. CUADRO DE PRESENCIAS: VISUALIZACIÓN DE LA TENSIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL	291

CAPÍTULO V. CONSOLIDACIÓN Y EVOLUCIÓN ESCÉNICA DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO* 295

V.1. ASPECTOS ESCÉNICOS VINCULADOS A LA CREACIÓN DE <i>EL RETABLO DE MAESE PEDRO</i>	297
V.2. ARGUMENTO Y PERSONAJES.....	306
V.3. VERSIÓN ORQUESTAL EN EL TEATRO SAN FERNANDO, SEVILLA (1923)	
V.3.1. Condicionantes escénicos.....	315
V.4. VERSIÓN ESCÉNICA EN EL PALACIO DE LA PRINCESA DE POLIGNAC, PARÍS (1923).....	324
V.4.1. Condicionantes escénicos.....	324
V.4.2. Escenografía y equipo técnico del estreno parisino.....	328
V.5. VERSIÓN ESCÉNICA EN EL TEATRO SAN FERNANDO, SEVILLA (1925). GIRA ESPAÑOLA DE <i>EL RETABLO DE MAESE PEDRO</i>	342
V.5.1. Condicionantes escénicos.....	342
V.5.2. Escenografía y equipo técnico del estreno sevillano	349
V.5.3. Problemas técnicos derivados del teatrillo	367
V.6. VERSIÓN ESCÉNICA EN EL TEATRO HOLLANDSCHE SCHOUWBURG, ÁMSTERDAM (1926)	381
V. 7. VERSIÓN ESCÉNICA EN LA ÓPERA CÓMICA, PARÍS (1928).....	387
V.8. CRONOLOGÍA DE <i>EL RETABLO DE MAESE PEDRO</i>	395

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*.....400

VI.1. ESTUDIO EVOLUTIVO DEL LIBRETO	401
VI.2. DESGLOSE POR ESCENAS Y ACTOS	416
VI.3. CUADRO DE PRESENCIAS: VISUALIZACIÓN DE LA TENSIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL.....	418

CAPÍTULO VII. CATÁLOGO DE IMÁGENES..... 427

VII.1. Sobre cómo está elaborado el presente catálogo	
VII.2. Material gráfico vinculado a las experiencias escenográficas en torno a la obra de Manuel de Falla	
VII.3. Material gráfico vinculado a <i>El amor brujo</i>	

VII.4. Material gráfico vinculado a *El retablo de maese Pedro*

CONCLUSIONES	648
---------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	667
-------------------------------------	------------

Libros y artículos especializados

Catálogos de exposiciones

Tesis doctorales y trabajos de investigación

Prensa periódica

Fuentes electrónicas

ÍNDICE DE TABLAS.....	682
------------------------------	------------

ANEXOS	683
---------------------	------------

ANEXO I. CORRESPONDENCIA TRANSCRITA Y REVISADA..... 683

ANEXO II. 736

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

I.1. RESUMEN

Manuel de Falla fue un creador único en su tiempo, innovador, sincero, un artista total. Sus obras musicales, llevadas a la escena, desarrollan en su lenguaje artístico y en la manera de plantearlas una búsqueda incesante en aras de vincular música con escenografía, campo en el que Falla mostró un interés muy particular, junto a ideas muy claras y de gran interés en sus planteamientos. Para trabajar en este ámbito, aprendió y contó con los colaboradores que sintió afines a sus objetivos artísticos. La creación de un ambiente escénico en concordancia con su música era un objetivo prioritario, por lo que no es aventurado decir que, gradualmente, su música adquiere un marcado acento escenográfico. Escenografía, música y Manuel de Falla: en torno a dichos temas se encuadra este análisis, con la intención de conocer las soluciones escenográficas que Falla y sus colaboradores adoptan para lograr el ambicioso objetivo de dar forma a un movimiento operístico nacionalista. Para ello, se ha partido del estudio del contexto musical y escenográfico en el que las principales obras escénicas de Falla vieron la luz.

Tras un análisis contextual, la presente investigación aborda la gestación, evolución y recepción de las puestas en escena de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, centrándose en dos franjas temporales. La primera oscila en el período comprendido entre 1915 y 1925, marco cronológico que viene determinado por el análisis de la evolución de *El amor brujo* desde su fallido estreno en 1915 hasta su recuperación y readaptación por Antonia Mercé en 1925. La segunda etapa se extiende entre 1918, año en que la princesa de Polignac encarga una obra al maestro Falla, y 1928, fecha del estreno de *El retablo* en la Ópera Cómica de París con Zuloaga como escenógrafo.

I.1. ABSTRACT

Manuel de Falla was reckoned as a unique composer during his life time, due to his avant-garde musical language and artistic soul. His stage works show in their essence and how they are set up the aim to link music with scenography, field in which Falla showed a considerable interest, coming up with very clear and interesting proposals. In order to be able to deal with this scenographic aspect, he learnt and worked together with certain artists that Falla felt shared his artistic goals. Creating a stage framework according to his music was a priority, and therefore it is not risky to assume that gradually his music achieves a considerable scenographic scent. Scenography, music and Manuel de Falla: around these topics this analysis disserts, with the goal of bringing light to the procedures that Falla and his fellow artists adopted to manage the ambitious goal of shaping a nationalistic opera stream. To do so, we depart from the analysis of the scenographic and musical context in which Falla's main stage works come up.

After this general context, this study specifically focuses in the creation, evolution and audience reception of the stage proposals for *El amor brujo* and *El retablo de maese Pedro* by Manuel de Falla, particularly in two time periods. The first one takes place between 1915 and 1925, dealing with the evolution of *El amor brujo* since its premiere in 1915 until the new reprise and revision by Antonia Mercé in 1925. The second time period covers from 1918, year in which Polignac's princess commissions a musical work to Falla and 1928, date of the premiere of *El retablo* in the Comique Opera of Paris, with Zuloaga as stage and costume designer.

I.2. PALABRAS CLAVE

Escenografía, música, ópera, teatro, vanguardia, *Amor brujo*, *Retablo de maese Pedro*, Manuel de Falla, Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas, Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Ignacio Zuloaga, Antonia Mercé, Gregorio Martínez Sierra, María Martínez Sierra, María Lejárraga.

I.2. KEY WORDS

Scenography, music, opera, theatre, avant-garde, *Amor brujo*, *Retablo de maese Pedro*, Manuel de Falla, Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas, Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Ignacio Zuloaga, Antonia Mercé, Gregorio Martínez Sierra, María Martínez Sierra, María Lejárraga.

I.3. OBJETIVOS DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

Como se demostrará a lo largo de nuestra disertación, aparte de lo musical, si algo caracteriza *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* es su carácter teatral. Por todo ello, nos proponemos hacer un especial hincapié en el análisis de los aspectos dramáticos y escenográficos, desatendidos en otras investigaciones más centradas en la parte musicológica o histórica de ambas composiciones.

De acuerdo con la opinión unánime de los grandes estudiosos de la obra del compositor gaditano, el elemento escénico y visual es un componente esencial y de gran complejidad en algunas de las obras maestras legadas por Manuel de Falla. Quizá la culminación de este punto se encuentra en *El retablo de maese Pedro*, donde la inclusión de unos recursos aparentemente sencillos plantea realmente una enorme complejidad en la concepción escénica¹. *El retablo de maese Pedro* podría catalogarse, *grosso modo*, como una ópera de cámara: su duración no llega a los treinta minutos, la orquesta es reducida y solo implica a tres cantantes solistas. Sin embargo, es extraordinariamente original su aspecto teatral y musical, combinando en la acción cantantes y títeres, que crean el efecto de «teatro dentro del teatro», junto a influencias de estilos musicales que van desde el gregoriano, en el recitado del Trujamán, hasta pasajes orquestados de un modo muy vanguardista. Estos últimos se asemejan de algún modo a *Historia de un soldado* de Stravinsky², obra que, al igual que *El retablo*, también se estrenó en los salones de la princesa de Polignac. Por su parte, *El amor brujo*, a pesar de tratarse de un *ballet*, comparte con *El retablo* su sentido profundamente teatral, ya que nació como una pieza pantomímica gestada por María Martínez Sierra para dramatizar con música historias de la tradición popular gitana. Al

¹ Cf. Juan Manuel Bonet y Jorge de Persia, *Un retablo para Maese Pedro: en el centenario de Manuel Ángeles Ortiz*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1995, p. 22.

² Cf. Juan Miermont Beure y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla*, París, Association Hernando Viñes, Cahiers de l'Association Hernando Viñes, 2003, p. 70.

analizarse ambas obras en paralelo, se observa que comparten un sentido profundamente dramático, cuya puesta en escena requiere de un avanzado conocimiento del espacio, del vestuario (para caracterizar al amplio abanico de personajes), así como de la escenografía. Esta, en ambas obras, no puede entenderse como un mero adorno más, sino como una herramienta que ayuda a mostrar unos libretos perfectamente estructurados, en los que la alternancia de partes bailadas, cantadas, instrumentales o habladas condicionan el ritmo del aparato escénico. Por su contribución a la cultura musical y teatral española en este aspecto, se trata de obras imprescindibles, que se convirtieron en referentes de la vanguardia escénica de su tiempo. Consideramos por ello absolutamente justificada la necesidad de un trabajo de investigación que ahonde en los aspectos escenográficos distorsionados u obviados en otros estudios y los recupere.

Otro de los motivos que nos ha llevado a focalizar esta investigación en *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* es que cada una de estas obras, en sus respectivos géneros, representa dos referentes únicos, correspondientes a los dos grandes periodos creativos en cuanto a las fuentes de inspiración empleadas por Manuel de Falla. Frente a *El amor brujo*, que bebe del costumbrismo y el folclore tradicional, y en el cual Falla emplea una exuberante disposición de medios, con una estética eminentemente andaluza; contrasta *El retablo de maese Pedro*, que se nutre de fuentes historicistas y presenta una introspección basada en el respeto a la literatura decimonónica y a un periodo histórico de gran sobriedad y temática castellana. Asimismo, se trata de las dos obras más teatrales del repertorio falliano y, aunque *El retablo* se cataloga actualmente como una ópera de cámara, ambas fueron concebidas primigeniamente como un *ballet* adaptado. Como comprobaremos a lo largo del trabajo, a pesar de estar catalogados en géneros distintos, *El amor brujo* y *El retablo* guardan muchos aspectos en común, que pretendemos clarificar. Su realización escénica sustentada en un libreto, el contexto de personalidades del

ámbito de la escena en las que Falla se apoyó para llevarlas a término o su evolución, que atravesó un intenso período de maduración creativa hasta consolidarse como las obras que conocemos ahora, son buenos ejemplos de ello.

Uno de los bloques de nuestro estudio se centra en el análisis de las fuentes primarias de *El amor brujo*, que compendian el período comprendido entre 1915, año en que se estrena *El amor brujo* en Madrid, y 1925, cuando tiene lugar su reestreno en París. Como veremos, hasta llegar a ser el *ballet* que estrenó Antonia Mercé, la Argentina, en 1925, *El amor brujo* atravesó un largo proceso de acomodación y contextualización que la presente investigación aspira a recrear. Especialmente nos detendremos en la aportación de esta eminente bailarina, sin la que resulta imposible comprender la transformación y evolución coreográfica de la obra. Su propuesta consistió en fusionar una serie de elementos raciales y gitanos, creando un montaje híbrido y culto al mismo tiempo. No obstante, como bien señala Enrique Franco, en la creación de este *ballet* coinciden otras dos importantes voluntades: la de Martínez Sierra por renovar la escena y la de Falla en su intento de revalorizar la herencia primitiva de la música andaluza³. Conscientes, además, de la importancia de sus aportaciones, hemos decidido detenernos en su labor. La versión definitiva de *El amor brujo*, estrenado en el París de 1925, supuso la representación, por primera vez, de un *ballet* español bailado por artistas españoles y creado por compositor, autor, coreógrafo y escenógrafo españoles. Todo ello merece una pormenorizada confrontación de crónicas, correspondencia y demás textos, que nos permita recrear y analizar la transformación y el montaje de dicho *ballet*.

Seguiremos un esquema de trabajo similar en el segundo de los bloques de nuestra investigación, para comprender la gestación, evolución y condicionantes escénicos por los que atravesó *El retablo de maese Pedro*, desde su

³ Cf. Enrique Franco, «Falla y sus mundos», en Carlos Saura, *El amor brujo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986, pp. 9-63.

estreno musical en el Teatro San Fernando de Sevilla, hasta alcanzar su reconocimiento internacional en la Ópera Cómica de París.

En definitiva, con todos estos datos, la presente investigación pretende alcanzar los siguientes objetivos esenciales:

1. Analizar los vínculos escenográficos entre Falla y el teatro de vanguardia de su época. Con tal fin se trazará un mapa de relaciones sociales y artísticas del contexto escénico y teatral en torno a la figura de Falla.
2. Proyectar una visión completa de la historia escenográfica de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*. Para acometer este objetivo resulta ineludible la recuperación, catalogación y comparación del material gráfico preparatorio conservado (bocetos, apuntes y maquetas) con el resultado final (escenografías empleadas). La investigación de las dificultades y de los condicionantes escénicos que ambos montajes encontraron en su camino será determinante para comprender su forma definitiva como obras escénicas, que, como veremos, sufrirán un considerable proceso evolutivo. Por otra parte, la falta de imágenes o fuentes gráficas directas en todo este proceso implicará la reconstrucción de estos montajes a través de las relaciones epistolares, las reseñas en prensa, los libretos, los manuscritos y programas de mano, para de este modo lograr saber quiénes abordaron estos trabajos escénicos y cómo lo hicieron.
3. Reivindicar las aportaciones a la historia de la escenografía española de una serie de artistas que, con su participación en estas obras, empezaron a perfilar la figura del escenógrafo actual. Nos referimos a las figuras de Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas, Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes e Ignacio Zuloaga.
4. A todo ello habría que añadir que este estudio nace de la necesidad de recuperar y analizar las puestas en escena de las obras de Manuel de Falla, haciéndolo desde el grado de especificidad y comprensión necesarios que se pueden aportar desde la formación personal y experiencia como

escenógrafa. Por dicho motivo, este trabajo de investigación surge con un objetivo ulterior, el de abordar las relaciones entre acción dramática y escenografía.

5. Concluir nuestras contribuciones intentando responder a las siguientes cuestiones:

- ¿Por qué Falla eligió a estos escenógrafos y no a otros entre el amplio abanico de colaboradores que se le ofrecían como posibilidades al músico gaditano? Recordemos que Falla estaba en contacto con lo más granado de la escena española y europea, colaborando con grandes empresarios teatrales como Gregorio Martínez Sierra o Serguéi Diaghilev y, sin embargo, no fueron pocas las ocasiones en que depositó su confianza en autores noveles o poco experimentados en el ámbito escenográfico, como, por ejemplo, Hermenegildo Lanz, Hernando Viñes, Néstor Martín Fernández de la Torre o Luis Buñuel.
- ¿Cómo fue la relación de trabajo entre Falla y sus escenógrafos? Aspiramos a reconstruir la misma a través de los diversos testimonios epistolares, que para este punto suponen un campo de trabajo fundamental.
- En tercer lugar, analizaremos las escenografías resultantes de estas colaboraciones y las situaremos en el contexto de la escena europea, para determinar hasta qué punto estaban estas apuestas escenográficas en sintonía con la vanguardia europea y, en última instancia, poder determinar qué repercusión artística tuvieron las puestas en escena de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* en el teatro español de su época.

I.4. METODOLOGÍA

El estudio de los casos particulares vinculados a la escenografía y consolidación escénica de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*, para llegar a conclusiones objetivas que arrojen luz sobre la gestación y la repercusión que tuvieron estas obras y sus reposiciones posteriores, ha partido de una metodología de investigación mixta. De esta forma, se han analizado las relaciones entre Falla y su contexto teatral más directo, con especial énfasis en las figuras de los escenógrafos que colaboraron con él en sus respectivos montajes. Se trata de realizar una aproximación a sus biografías, para después abordar el análisis dramático y escénico de ambas obras sobre la base del conocimiento de los postulados estéticos de estos artistas.

Resulta difícil centrar los campos de estudio cuando se trata de investigaciones en el ámbito de las artes escénicas, más aún cuando abarcamos disciplinas tan eclécticas como la escenografía, el vestuario o la iluminación de estrenos de los que apenas se conservan materiales originales. Por ello, en la mayoría de los casos hemos recurrido a los bocetos o croquis previos, que arrojan luz sobre la funcionalidad final de los mecanismos escénicos de estas obras. En este sentido, emprender el estudio de *El amor brujo* como *ballet* y *El retablo de maese Pedro* como *ópera*, implica trabajar desde la fusión de las diferentes artes. La escenografía, el figurinismo, la danza, el flamenco, la música o el teatro son algunas de las materias que se imponen para comprender la totalidad de esta obra maestra. De igual manera, su recepción mediática tuvo lugar bajo un espectro múltiple, que se manifiesta tanto en el aspecto musical, como en el pictórico, escultórico, estético o literario. Por estos motivos, el estudio de las obras escénicas de Falla, su contexto y, en concreto, los resultados escenográficos resultantes de *El amor brujo* y *El retablo* requieren trabajar desde la multidisciplinariedad.

Se resumen a continuación las actuaciones llevadas a cabo, que desde una perspectiva metodológica inductiva o deductiva pretenden conducirnos a

la respuesta de las cuestiones que formulamos a continuación, y que están en conexión con los objetivos marcados anteriormente:

- ¿Por qué Falla optó por determinados escenógrafos para sus montajes escénicos de *El amor brujo* y *El retablo*?
- ¿Cómo fue la relación profesional entre Falla y los escenógrafos implicados en *El amor brujo* y *El retablo*?
- ¿En qué aspectos estaban estas apuestas escenográficas en sintonía con la escena de vanguardia europea? Y, en función a ello, ¿qué impacto artístico tuvieron las escenografías de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* en el teatro español de su época?

Para responder a dichas preguntas hemos procedido llevando a término la siguiente secuencia de trabajo:

1. Recopilación de información archivística y bibliográfica ⁴ (método deductivo).
2. Clasificación de dicha información en carpetas de trabajo por temáticas (método deductivo).
3. Determinación de una serie de hipótesis iniciales (método inductivo).
4. Revisión del contexto histórico y artístico de Manuel de Falla, que condicionó la producción escénica del compositor, así como la elección por parte de Falla de una serie de escenógrafos para sus montajes (método deductivo).
5. Análisis de las influencias escenográficas que, en mayor o menor medida, intervinieron en el montaje de *El amor brujo* y de *El retablo de maese Pedro*. La revisión de las aportaciones escenográficas que resultaron de la relación entre Falla y grandes figuras de la escena nacional de su época nos muestra una red de influencias que demuestra la importancia que para Falla tenía el cuidado prístino de la puesta en escena. Como método, hemos comenzado analizando las influencias escenográficas y teatrales

⁴ Véase el apartado de fuentes consultadas.

que rodearon la gestación, el estreno y la consolidación de estas dos obras fundamentales del repertorio falliano. En relación con ello se han revisado las biografías y correspondencia de Falla con todos aquellos artistas plásticos y escenógrafos que pudieron influir en el florecimiento de dichas obras, extrayendo y contrastando aquellos aspectos vinculados al mundo de la escena y el contexto cultural del compositor gaditano. Llegados a este punto, advertimos que no es el objeto de esta tesis estudiar pormenorizadamente la biografía de todos estos escenógrafos o pintores con los que Falla colaboró; sí lo es, en cambio, extraer y confrontar las colaboraciones realizadas junto a Manuel Falla en el ámbito de la escenografía y la escena de principios del siglo XX (método deductivo).

6. Determinación de los condicionantes escénicos en que se gestaron *El amor brujo* y de *El retablo de maese Pedro* (método inductivo-deductivo).
7. Análisis dramaturgicos y evolutivos de los libretos y textos literarios originarios de *El amor brujo* y de *El retablo de maese Pedro*. Para los análisis dramaturgicos y espacio-temporales de estas fuentes primarias se ha seguido un método inmanente, propio y personal, basado en la metodología de trabajo empleada por los escenógrafos, con objeto de determinar un mapa de presencias y espacios en una obra dramática.

En el caso de *El amor brujo* se ha partido de un *corpus* textual constituido por cuatro fuentes fundamentales: el libreto de la pantomima establecido por María Martínez Sierra y Manuel de Falla⁵; el argumento del *ballet* en la partitura impresa de canto-piano de 1921⁶; el primer «guion escénico», que incluye el plan de danza con notas de Manuel de

⁵ Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra, *El amor brujo*, Madrid, Imprenta Velasco, 1915. En el capítulo III de esta tesis se aclara que la verdadera coautora del texto literario fue M^a Martínez Sierra.

⁶ Véase Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza Música, 1990, pp. 22-214.

Falla⁷, y el segundo plan de danza revisado por Manuel de Falla *ca.* 1921, para dar forma al *ballet* en un acto de *El amor brujo*. Este último documento es fundamental, ya que sobre él construyó Antonia Mercé, la Argentina, su versión escénica de 1925⁸.

Con respecto a las fuentes literarias de *El retablo de maese Pedro*, se ha partido del texto literario⁹ publicado por la Editorial Chester en 1926, el libreto establecido por Manuel de Falla¹⁰ y las notas al programa de la representación escénica llevada a cabo el 30 de enero de 1925 en el Teatro San Fernando de Sevilla¹¹.

8. Revisión, catalogación y clasificación de los materiales escenográficos existentes de *El amor brujo* y de *El retablo de maese Pedro*. Este punto resulta imprescindible para realizar búsquedas combinatorias posteriores entre los bocetos, apuntes y fotografías, así como demás material gráfico conservado, y poder así determinar los momentos escénicos que representan. La catalogación de todos los bocetos, apuntes o fotografías ha supuesto una ingente labor, que ha precisado recurrir en numerosas ocasiones a las fuentes primarias, descartando el material ya publicado que carecía de la información necesaria o la confundía. Ha sido particularmente complejo este proceso en *El retablo de maese Pedro*, debido a que su escenografía se basó en un trabajo conjunto entre Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz, Hernando Viñes y Manuel de Falla, que trabajaron desde diferentes localizaciones. A todo ello hay que añadir que estos mismos protagonistas volvieron a colaborar en otras

⁷ Texto original del plan de danza del *ballet*, correspondiente a 1919. Escrito en francés. Consultado en el AMF.

⁸ Texto original del plan de danza del *ballet* en un acto, *ca.* 1921. Escrito en francés. Consultado en el AMF.

⁹ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla*, Londres, Chester, 1926. Consultado en el AMF, Ref. 2 A 8/17.

¹⁰ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (libreto), texto establecido por Yvan Nommick a partir de los documentos conservados en el AMF, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2005.

¹¹ Borrador manuscrito por Manuel de Falla. AMF, R. 9006-3.

reposiciones posteriores de la obra, manteniendo algunos aspectos de las escenografías previas, pero incluyendo nuevos elementos, como en el ámbito creativo de los títeres, los cuales fueron variando en su factura y caracteres (método deductivo).

9. Clarificación de los recursos escenográficos empleados por Falla y sus colaboradores en contraste con lo que se venía haciendo en los tablados nacionales y europeos (método deductivo).
10. Contrastación de las hipótesis iniciales (método inductivo).
11. Revisión final.

Según lo expuesto anteriormente, nuestra investigación se estructurará en cuatro partes. La primera de ellas abordará las influencias y experiencias escenográficas en torno la obra de Manuel de Falla, para lo cual se ha partido del estudio del contexto y las experiencias escénicas que permitieron al músico adquirir el conocimiento y la experiencia dramática necesarios para evolucionar muy rápidamente en sus apuestas teatrales. Posteriormente, se revisarán las biografías de los artistas plásticos y escenógrafos que colaborarían personalmente con Falla y darían forma escénica a *El retablo* y *El amor brujo*.

La segunda y tercera parte estarán centradas respectivamente en *El amor brujo* y *El retablo*, que han sido analizados siguiendo un esquema paralelo, comenzando con la determinación de los condicionantes escénicos que determinaron la gestación de estas obras. Acto seguido se plantea un análisis dramaturgico bajo el método empleado por los escenógrafos y su confrontación con todo el aparato gráfico conservado de las escenografías resultantes. En el caso de *El amor brujo* dicho análisis ha precisado de un estudio comparativo entre los libretos de la *Gitanería* (1915), versión pantomímica en que nació la obra, y el *ballet* en un acto (1925), que configuró la forma definitiva de la puesta en escena de *El amor brujo*.

La última parte de nuestras aportaciones incluye un catálogo del material gráfico reseñado en los capítulos de esta tesis. Para ello se ha diseñado una ficha

específica que nos ha permitido inventariar todo el amplísimo el material visual asociado a nuestro campo de estudio. Dichas fichas incluyen los siguientes campos: numeración, título/descripción, autor, año, medida, técnica, fuente y observaciones.

Por último, cerraremos el presente estudio con los anexos que reúnen una parte significativa del aparato documental de esta tesis, compilando cartas inéditas, así como la transcripción de otros manuscritos especialmente interesantes por su contenido escénico.

Seguidamente se incluyen un listado de aclaraciones sobre las abreviaturas, siglas y convencionalismos ortográficos seguidos para la realización de esta tesis:

- En la medida de lo posible se han mantenido la ortografía y acentuación de los textos reseñados y citados.
- Las traducciones del francés las ha realizado una traductora, a excepción de aquellas en las que se indica «traducción libre». Todas las traducciones del inglés son libres.
- Los carteles de espectáculos y los programas de mano se han citado con el año de la carpeta de catalogación en el archivo, el número (si lo tiene) y las siglas FE cuando se trata de un programa de Falla en Extranjero o FN si es un programa de Falla Nacional.
- Con respecto a la citación de la correspondencia, se incluye numeración de la carpeta en la cual se ha localizado el documento. Cuando la carta no está en una carpeta o dicha carpeta no tiene una numeración específica, se incluye la referencia (Ref.) en los casos en que esta figure. Se tenderá a emplear el primer apellido del autor y del destinatario de la carta. Cuando la carta sea enviada o remitida a Manuel de Falla nos referiremos a él como «Falla».

- Todas las imágenes que aparecen en el texto figuran acompañadas de las siglas Fig. (figura), seguida del número de imagen al que corresponden en la parte IV de esta tesis.
- Cuando se remita a otro capítulo o documento para ampliar o confrontar información emplearemos la palabra «véase».
- Las citas cortas o textuales irán entrecomilladas («»). Entendemos por cita corta la que tiene menos de cuatro líneas, cuatro inclusive.
- Las citas largas o intertextuales irán sangradas, sin comillas, diferente interlineado y un cuerpo de letra más pequeño.

Abreviaturas empleadas:

- AMF: Archivo Manuel de Falla.
- INAEM: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.
- Ref.: referencia.
- *ca.*: *circa* ('aproximadamente').
- ?: cuando el signo de interrogación acompaña una palabra, se refiere a que se duda parcialmente sobre la veracidad plena de la información ofrecida.
- p. / pp.: en esa página / en el intervalo de las páginas que se mencionan.
- ed.: editor.
- trad.: traductor.
- col.: colección.
- AA.VV.: autores varios.
- Ob. cit.: obra citada. Pondremos ob. cit., cuando ya hemos citado un libro en nota anteriormente.
- Cf.: *confer* ('confróntese').
- *Idem.*: 'lo mismo'. Última fuente citada inmediatamente anterior, normalmente en la cita previa.
- *Ibidem.*: para indicar coincidencia con la fuente citada inmediatamente antes y la página de esa fuente.

- *Apud.*: 'tomado indirectamente de'. Para indicar la fuente bibliográfica de donde hemos tomado de forma indirecta información de otra fuente bibliográfica.

I.5. FUENTES CONSULTADAS

Para otorgar al presente estudio el rigor científico pertinente, se ha partido en primer lugar de las fuentes conservadas en archivos y centros de documentación que supusieran una base analítica fiable. Sobre las mismas se ha procurado reconstruir todo el hecho escenográfico de la música de Falla y, en especial, de *El amor brujo* y *El retablo*. Las fuentes principales a las que nos referimos han sido el material epistolar, la repercusión en prensa, los programas de conciertos, los libretos y el material gráfico e iconográfico vinculado al objeto de nuestro estudio. La búsqueda entre el material reunido se ha realizado atendiendo a criterios temáticos y cronológicos, lo que nos ha permitido determinar la relación de Falla con sus escenógrafos y recrear el viaje histórico que recorrieron los libretos originales hasta alcanzar su forma escénica. Todo el material extraído ha sido contrastado con otras fuentes primarias y secundarias, imprescindibles para el objeto de nuestro estudio, como los libretos, borradores y manuscritos musicales.

Referimos a continuación los centros de documentación a los que nos hemos dirigido para la realización del presente estudio:

- Los fondos de la colección de Bajrushin (Moscú). Disponen del material escenográfico vinculado a los Ballets Rusos.
- Los fondos de la Ópera de París. Almacenan correspondencia entre Antonia Mercé y Falla.
- Archivo de la Ópera de Estocolmo. Se ha extraído parte del material escenográfico relacionado con el pintor Gustavo Bacarizas.
- Archivo personal de Juan de Mata Carriazo (Fondo Antigo, Universidad de Sevilla).

- Fundación Juan March (Madrid). Atesora parte del legado de Antonia Mercé, consistente en cuatro álbumes de material gráfico fechados entre 1891 y 1936; seis álbumes con recortes de prensa entre 1906 y 1936; tres álbumes con recortes de prensa posteriores a su muerte, entre 1936 y 1988; un álbum con documentación diversa (1915-1988); un álbum con nueve discos de pizarra y un disco de vinilo, y una colección de libros, partituras y revistas relacionados con ella¹².
- Colección Mariemma (Valladolid). Alberga parte de los fondos de vestuario de Antonia Mercé.
- Archivo de la familia Lanz (Granada). Se han consultado y digitalizado más trescientos documentos gráficos, la mayoría de ellos inéditos, vinculados con el proceso escenográfico de *El retablo de maese Pedro*. Este archivo también conserva correspondencia mantenida entre Hermenegildo Lanz y Manuel de Falla, que ha sido reseñada en la presente tesis.
- Museo Nacional del Teatro, Almagro (Ciudad Real). Además de otro material de interés, en este museo se conservan los títeres que Zuloaga construyó para la representación en 1928 de *El retablo* en la Ópera Cómica de París.
- Instituto Cervantes (Madrid). Alberga material archivístico vinculado a *El retablo de maese Pedro* y a la figura de Falla.
- El Museo Néstor (Las Palmas de Gran Canaria). Aloja los fondos escenográficos de Néstor de la Torre, fundamentales para reconstruir la puesta en escena de *El amor brujo*.
- Institut del Teatre (Barcelona). Alberga fondos de Antonia Mercé, Gustavo Bacarisas y Manuel de Falla en el archivo museístico del Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas (MAE) de dicha institución.

¹² Véase el legado de Antonia Mercé, la Argentina, en la Fundación Juan March.

- Archivo Manuel de Falla (Granada)¹³. De los centros citados, destacamos esta institución, que atesora gran cantidad de fuentes gráficas, programas de mano y cartelería y en el que hemos podido consultar la relación epistolar de Manuel de Falla con los intelectuales de la época, entre los que se encontraban directores, actores, escenógrafos, músicos, abogados, libretistas, mecenas, productores y multitud de colaboradores. En dicho archivo se han revisado las siguientes carpetas de correspondencia:

- M. Falla - Jean-Pierre Altermann (carpeta de correspondencia 6694).
- M. Falla - Manuel Ángeles Ortiz (carpeta correspondencia 6704).
- M. Falla - Ernest Ansermet (carpeta de correspondencia 6706).
- M. Falla - Carlos Arniches (carpeta de correspondencia 6712).
- M. Falla - Gustavo Bacarisas (carpeta correspondencia 6738)¹⁴.
- M. Falla - Serguéi Diaghilev (carpeta correspondencia 6908).
- M. Falla - Carlos Fernández Shaw (carpeta de correspondencia 6973).
- Falla - Félix Borrell (carpeta de correspondencia 6790).
- M. Falla - Federico García Lorca (carpeta de correspondencia 7022).
- M. Falla - Halffter (carpeta correspondencia 7096 y 7098).
- M. Falla - Georges Jean-Aubry (carpeta de correspondencia 7132 y 7133).
- M. Falla - María y Gregorio Martínez Sierra (carpeta de correspondencia 7251).
- M. Falla - Leopoldo Matos (carpeta de correspondencia 7275).

¹³ Archivo Manuel de Falla, inaugurado en Granada en marzo de 1991. Se compone de un fondo antiguo constituido por todos los documentos generados o recogidos por el compositor y un fondo moderno que abarca los que, tras su muerte, recoge su familia o el propio Archivo.

¹⁴ Concretamente, han sido de gran interés para la elaboración del presente estudio una serie de cinco cartas (que transcribimos íntegramente en los Anexos) enviadas por el artista Gustavo Bacarisas a Manuel de Falla, durante el período comprendido entre el 22 de noviembre de 1923 y el 8 de julio de 1925.

- M. Falla - Antonia Mercé la Argentina (carpeta de correspondencia 7276).
- M. Falla - Joaquín Nin Castellanos (carpeta de correspondencia 7333).
- M. Falla - Felipe Pedrell (carpeta de correspondencia 7389).
- M. Falla - Luis Piazza (carpeta de correspondencia 7415).
- M. Falla - Pablo Picasso (carpeta correspondencia 7418).
- M. Falla - Princesa de Polignac (carpeta correspondencia 7432).
- M. Falla - Rivas Cherif (carpeta de correspondencia 7497).
- M. Falla - Adolfo Salazar (carpeta de correspondencia 7569).
- M. Falla - José María Sert (carpeta correspondencia 7619).
- M. Falla - Eduardo Torres (carpeta de correspondencia 7689).
- M. Falla - John Brande Trend (carpeta de correspondencia 7698).
- M. Falla - Enrique Larreta (carpeta de correspondencia 7795).
- M. Falla - Ignacio Zuloaga (carpeta de correspondencia 7797 y 7798).
- M. Falla - Hermenegildo Lanz (carpeta de correspondencia 7929).
- M. Falla - Segismundo Romero (carpeta de correspondencia 7526)¹⁵.
- Falla - José Jackson Veyán (carpeta de correspondencia 13469).

Otros centros de los que hemos extraído fuentes bibliográficas han sido fundamentalmente estos:

- Biblioteca General de la Universidad de Sevilla.
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes.
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Facultad de Filología.
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia.
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo.
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Archivo Histórico.
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (Sevilla).

¹⁵ Correspondencia contrastada con la consultada en el volumen *Manuel de Falla. Cartas a Segismundo Romero*, transcripción y estudio de Pascual Pascual Recuero, Granada, Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1976.

- Centro Andaluz de Documentación Musical (Granada).
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música (Sevilla).
- Biblioteca de la Escuela Superior de Arte Dramático (Sevilla).
- Centro de Estudios Lorquianos, Patronato García Lorca. (Fuente Vaqueros).

La recepción en prensa también ha supuesto una gran contribución para nuestro estudio. Relacionamos a continuación, por orden alfabético, los periódicos de la época que hemos consultado, la mayoría de ellos extraídos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla¹⁶:

- *ABC*. Madrid y Sevilla.
- *Comoedia*. París.
- *El Correo*. Madrid.
- *El Debate*. Madrid.
- *El Imparcial*. Madrid.
- *El Liberal*. Madrid.
- *El Mundo*. Madrid y Sevilla.
- *El País*. Madrid y Sevilla.
- *El Heraldo*. Madrid.
- *La Libertad*. Madrid.
- *La Tribuna*. Madrid.
- *La Patria*. Madrid.
- *La Voz*. Madrid.
- *Pueblo*. Madrid.
- *El Sol*. Madrid.
- *La Vanguardia*. Madrid.
- *Gaceta del Sur*. Granada.

El último grupo de fuentes lo constituye el material iconográfico: películas, fotografías, dibujos, cartelería y programas de mano, etc. En este

¹⁶ No se mencionan las hemerotecas digitales.

sentido, la consulta y revisión de todos los carteles de espectáculos y programas de mano depositados en los centros de documentación anteriormente citados y en el Archivo Manuel de Falla,¹⁷ principalmente, han resultado fundamentales para la catalogación de las diferentes reposiciones de las obras analizadas y el análisis comparativo de los equipos artísticos integrantes; en especial, todos aquellos que hacen mención a versiones escénicas comprendidas entre 1915, fecha del estreno de *El amor brujo*, y el año 1926, fecha del estreno de *El retablo de maese Pedro* en Ámsterdam. Para facilitar su estudio se realizó un trabajo de ordenación previo, ordenando el material con el año del programa en primer lugar y la numeración de la carpeta del Archivo. Por otra parte, los bocetos originales de la versión de *El retablo* de 1926 se conservan en la colección particular de Isabel de Falla y se han podido consultar gracias a la exposición «Manuel de Falla: itinerancias de un músico»¹⁸.

I.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un primer acercamiento panorámico a *El amor brujo* de Falla confirma una ausencia casi absoluta de referencias sobre escenografía o indumentaria. Existen magníficos estudios musicales como el de Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo*¹⁹, que analizan la evolución instrumental de la obra a lo largo del tiempo. Nuestra intención, sin embargo, es realizar un análisis desde un punto de vista que hasta el momento no se ha contemplado, examinando los factores escénicos que determinaron su fracaso en 1915 y su posterior éxito diez años después. No podemos olvidar que esta obra fue concebida como el primer intento español de llevar el baile flamenco al teatro. Sin el conocimiento del que

¹⁷ En el AMF los programas de mano estaban organizados por carpetas que corresponden a los años y números de referencia, aunque hay algunos que no tienen numeración. Durante la fase de investigación se escanearon y catalogaron en carpetas todos los programas que hacían mención a vestuario, decorado, títeres, etc.

¹⁸ Celebrada en el Alcázar de Sevilla del 3 de marzo al jueves 2 de abril de 2017.

¹⁹ El libro contiene también un amplio apéndice documental que incluye el libreto de Martínez Sierra, el plan de escena del *ballet*, un epistolario inédito de Falla y una selección de las críticas musicales que la obra recibió.

es el *ballet* español más divulgado internacionalmente, resultaría imposible comprender el espectáculo flamenco del siglo XX.

Estudiar la relación entre el primer escenógrafo de *El amor brujo*, Néstor de la Torre, y Manuel de Falla ha sido complejo, pues en el Archivo Manuel de Falla no se encuentra ningún trazo epistolar entre ambos. La mayoría de los bocetos realizados para la primera escenografía de *El amor brujo* se localizan en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, de cuyo depósito se han extraído gran parte de los recursos gráficos comentados en este apartado.

Por otra parte, en la actualidad no contamos con ningún estudio prolijamente documentado de los *ballets* de Antonia Mercé analizados desde una perspectiva escenográfica. Con motivo de su centenario se realizó un catálogo de su producción²⁰ y existen biografías como *La Argentina* de Gilberte Cournand, o los más recientes estudios de Ninotchka Devorah Bennahum²¹. Otros trabajos, como el de Suzanne de Soye, *Toi qui dansais, Argentina* (1993), recorren la vida de la Argentina, aunque sin realizar un verdadero análisis crítico. En todos estos manuales se hace referencia a la renovación cultural que Antonia Mercé puso en marcha en el panorama flamenco mundial, pero ninguno de ellos se detiene a examinar cuáles fueron verdaderamente las características de sus puestas en escena. Mucho se ha escrito sobre el carácter lírico y evocador de sus propuestas, pero escasean los análisis de lo estrictamente escénico. Resulta difícil y arriesgado realizar un estudio crítico de algo tan efímero como la danza, más aún cuando apenas existe material fílmico, como en el caso de la Argentina. Como bien apunta Vicente Escudero, la aportación coreográfica de Antonia Mercé es de obligada referencia; sin embargo, dicha información ha llegado hasta nosotros de una manera difusa,

²⁰ AA.VV., *Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990. Editado con motivo de los actos por el Centenario del nacimiento de Antonia Mercé.

²¹ Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2009.

que no nos permite apreciar las características reales de su legado. Curiosamente, la mayoría de los estudios sobre Antonia Mercé corresponden a autores de otros países, en los que su contribución al baile flamenco no se ha visto silenciada por cuarenta años de censura. Los historiadores españoles apenas se han detenido a evaluar la gran aportación de la Argentina al baile flamenco. Por otra parte, los nuevos coreógrafos parecen más preocupados por las estructuras rítmicas de sus propuestas que por el diseño escénico global y el trabajo de cuerpo que propugnaba la Argentina. Recuperar una visión clara y objetiva de lo que fue su aportación a *El amor brujo* de Falla empleará una parte significativa de esta investigación.

Conscientes de la importancia de la figura del pintor Gustavo Bacarisas para la consagración escénica de *El amor brujo*, abordamos su contribución analizando su obra y biografía, recogidas en la tesis y el monográfico posterior de Manuel Castro Luna sobre Gustavo Bacarisas²². También se han consultado interesantes artículos y catálogos²³ sobre su obra. Sin embargo, el estudio de la figura de Bacarisas como escenógrafo, así como el análisis técnico de lo que fue su propuesta escenográfica para *El amor brujo*, estaba por realizar. Excepciones apreciables son las contribuciones de Idoia Murga Castro²⁴. Ante la falta de investigaciones centradas en esta faceta del pintor gibraltareño, hemos recurrido a las fuentes primarias, que nos han permitido avanzar en el estado de la cuestión, a pesar de la dificultad que entraña el análisis de algo tan

²² Manuel Castro Luna, *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005.

²³ Véase José Riquelme Sánchez, «El pintor Gustavo Bacarisas: Gibraltar 1873 - Sevilla 1971», *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños*, núm. I (junio, 1989), pp. 73-76; José Ortega y Gasset, *Exposición antológica del maestro Gustavo Bacarisas (1873-1971): Madrid, 8-28 febrero* [catálogo de la exposición], Madrid, Cedes, 1974; Juan de Mata Carriazo, *Gustavo Bacarisas*, Archivo Personal de Juan de Mata Carriazo [19??], pp. 513-523; Gustavo Bacarisas, *Gustavo Bacarisas: del 5 al 29 de noviembre 1987* [catálogo de la exposición], Sevilla, Sala de Exposiciones, Pasaje Villasis, 1987; Gustavo Bacarisas, *Dibujos de G. Bacarisas: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla* [catálogo de la exposición], Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, 1974; Juan Fernández Lacomba, *La Escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano, 1800-1936* [catálogo de la exposición], Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, 2002.

²⁴ Idoia Murga Castro, *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.

efímero como la escenografía. Con respecto a las fuentes, hemos abordado la correspondencia, la obra pictórica, las fotografías, croquis y bocetos conservados de las escenografías y la crítica periodística. Fundamental ha sido el material escenográfico conservado en el Archivo de la Ópera de Estocolmo y los bocetos en acuarela de decorados de *El amor brujo*, que se conservan en la colección particular de la familia de Bacaristas y en el Archivo Manuel de Falla.

Como punto de partida para entender las principales relaciones dramáticas, literarias y musicales en *El retablo de maese Pedro* de Falla, se ha partido de las aportaciones de Michael Christoforidis²⁵, Yvan Nommick²⁶, Elena Torres Clemente²⁷ e Inés Sevilla²⁸. Otras aportaciones, como la que hace Isabel Chinchilla²⁹ sobre Falla y su vinculación con las artes plásticas, nos acercan al contexto artístico del músico. Sin embargo, exceptuando algunos datos valiosos que comentan estos estudios, prácticamente no existen investigaciones en torno a los aspectos escenográficos en la música de Manuel de Falla. Con respecto al estudio de los aspectos escénicos de *El retablo de maese Pedro*, destacan especialmente las aportaciones de Juan Miermont Beure y Alain Gobin³⁰, así como Jorge de Persia³¹. Este último ha realizado sus investigaciones tomando como punto de partida las fuentes gráficas y musicales localizadas en el Archivo Manuel de Falla. Dichos estudios, así como la revisión de bibliografía, correspondencia, prensa y el análisis del material gráfico-plástico nos permiten

²⁵ Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*, Tesis Doctoral, The University of Melbourne, 1997, 2 vol.

²⁶ Yvan Nommick, «El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla: un poético diálogo entre la historia y la vanguardia», en *El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla. Diseños para una puesta en escena*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 13-21.

²⁷ Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

²⁸ Inés Sevilla Llisterri, *El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2015.

²⁹ Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla*, Memoria de Licenciatura, Granada, 1985.

³⁰ Véase Juan Miermont Beure y Alain Gobin, *Hernando Viñes /Manuel de Falla* (ob.cit.).

³¹ AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: El retablo de maese Pedro: bocetos y figurines*, ed. Jorge de Persia, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996 y Juan Manuel Bonet y Jorge de Persia, *Un retablo para Maese Pedro...* (ob. cit.).

situarnos ante un buen punto de partida para analizar los aspectos escénicos de *El retablo* desde una perspectiva escenográfica³².

Uno de los principales escollos con el que hemos tenido que contar para realizar la presente investigación es que, de toda la ingente cantidad de material escénico, creado *ad hoc* para distintas representaciones de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, se conservan muy pocas muestras. En una entrevista con los herederos de Lanz, estos señalan que todo el material original, realizado para la primera representación escénica de *El retablo* en 1923 en el palacio de la princesa de Polignac, permaneció allí y debe estar en posesión de sus herederos. Afortunadamente, tenemos conocimiento de su factura final gracias a las fotografías y bocetos de Hermenegildo Lanz. Mejor suerte corrieron los materiales escenográficos de las reposiciones de la obra en 1925, 1926 y 1928. Parte de los esbozos y figurines elaborados para dichas representaciones se encuentran en el Archivo Manuel de Falla o en posesión de los herederos de Hermenegildo Lanz (Archivo Lanz), junto con la mayoría de los materiales correspondientes a los estrenos de París y Sevilla, efectuados por Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes, por lo que se han podido catalogar. De Lanz se conservan también múltiples dibujos a escala, así como diseños en cuadrículas que muestran los ejes, movimientos y funcionamiento de los títeres. Recientemente, también se localizaron en Cádiz, en los fondos de la compañía teatral La Tía Norica, algunos de los figurines planos que fueron utilizados para la representación en Sevilla y la posterior gira española.

El estado de la cuestión en lo referente a la conservación de este material escenográfico histórico de *El retablo de maese Pedro* se haya expuesto claramente por Yanisbel Martínez en un extracto del artículo que referimos a continuación:

Del trabajo realizado por LANZ, ÁNGELES ORTIZ y VIÑES quedan huellas, pero los objetos originales desaparecieron en su mayoría. En el Archivo LANZ se conservan los diseños de ÁNGELES ORTIZ y VIÑES enviados para el

³² Véase el artículo de Victoria Eli Rodríguez, «El retablo de maese Pedro y Manita en el suelo: una aproximación epocal», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. IV (1997), pp. 33-48.

estreno en España. LANZ supo proteger estos dibujos y gracias a ello se conocen hoy. Sin embargo, del trabajo de LANZ para *El retablo* no queda casi nada, pues los diseños que él envió a París en 1923 no se preservaron. Tampoco existen dibujos de arte final, ni plantillas de la versión española, pues su trabajo lo efectuó directamente sobre el material definitivo. LANZ solo conservó los diseños de sus amigos, y las plantillas en papel que le sirvieron para recortar las figuras planas. [...]

La Orquesta Bética no guardó los títeres de 1925, pero algunas figuras planas fueron encontradas en Cádiz en 1974, en un almacén con pertenencias de La Tía Norica. Una coincidencia —aún sin explicación fidedigna— hizo que se cruzasen nuevamente los caminos de la compañía de Cádiz y FALLA. Todavía hoy no sabemos con exactitud cómo, cuándo ni por qué los títeres de 1925 llegaron a La Tía Norica.

Existen dos cartas de SEGISMUNDO ROMERO dirigidas a FALLA³³ donde aquel menciona a MANUEL MARTÍNEZ COUTO, director de la compañía gaditana en aquella época y amigo del compositor, pero no tenemos los datos que demuestren en qué consistió exactamente la colaboración mencionada.

La aparición de las figuras fue reseñada en diferentes periódicos durante el verano de 1974, pero con un error lamentable que afirmaba que se trataba de obras de PABLO PICASSO. Aproximadamente dieciocho figuras planas reaparecieron, y luego de numerosas peripecias hoy están en manos de la familia de ÁNGEL TORO REVILLA, quien estuvo relacionado con La Tía Norica. Sabemos que están diseminadas entre varias personas, aunque no hemos logrado averiguar en qué estado se encuentran, ni sus paraderos exactos, pues sus actuales dueños no hacen un uso público de estos objetos. Ojalá alguna institución consiga rescatarlos y puedan catalogarse, restaurarse, exponerse, en fin, difundirse, ya que estos títeres son de un altísimo valor histórico y patrimonial: son los supervivientes del estreno de *El retablo de maese Pedro* en España, los más antiguos objetos escénicos que se conservan en relación con la obra, y los únicos testigos del trabajo titiritero de LANZ para esta ópera³⁴.

Afortunadamente, en la actualidad se conserva, pese al componente intrínsecamente perecedero de este mundo creativo, parte del material preparatorio de *El retablo de maese Pedro*, con una vinculación directa a Manuel de Falla, consistente en bocetos originales de decorados, figurines para el vestuario de los títeres y figuras planas, y restos de embocaduras de escenario. La mayoría de las fuentes proceden de las representaciones de Sevilla en 1925 y

³³ Cartas de Segismundo Romero a Falla, 20 de diciembre de 1928 y 17 de enero de 1929, Sevilla, AMF (carpeta de correspondencia 7527).

³⁴ Yanisbel Martínez, «Hermenegildo Lanz y los títeres», en *Títeres, 30 años de Etcétera*, ed. Yanisbel Martínez [catálogo de la exposición], Granada, Parque de las Ciencias, junio de 2012 a julio de 2013, p. 38.

de Ámsterdam en 1926, en las que intervinieron artistas seleccionados personalmente por Falla; fuentes que, como ya hemos comentado, podrían ser aumentadas de conservarse algún material adicional desconocido en los fondos patrimoniales de la familia de Polignac. Del estreno parisino de esta obra en 1923 se conserva una fotografía³⁵.

Junto a los nombres de Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes, resulta fundamental partir de la figura de Hermenegildo Lanz, que sostuvo el peso de las primeras representaciones con escenografía de *El retablo*. Los fondos bibliográficos consultados para la elaboración de este apartado han sido los folletos *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo: las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)* y *Hermenegildo Lanz. Granada y las vanguardias culturales (1917-1936)*; así como el monográfico de Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, que aporta valiosa información sobre las colaboraciones escenográficas de Lanz e incluye un apéndice documental con facturas de escenografías, cartas y una emotiva descripción sobre lo que supuso la figura de Manuel de Falla para Lanz. El catálogo de la exposición *Manuel de Falla y la Alhambra* también aporta material gráfico sobre la actividad escenográfica de Lanz y su contexto. Fundamentales han sido los fondos epistolares conservados en el Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia 7929), que dan cuenta de la correspondencia entre Falla y Lanz. Toda la relación epistolar contenida en dicha carpeta ha sido revisada y, en el anexo de correspondencia, se han transcrito aquellas cartas que hacen referencia directa a *El retablo*. La información se ha completado con la documentación facilitada por el Archivo de la familia Lanz (custodiado por su nieto, Enrique Lanz), que ha supuesto una fuente indispensable para obtener apuntes, bocetos y otros documentos gráficos inéditos de la puesta en escena de *El retablo*. También conserva la familia Lanz unas ciento cuarenta figurillas que fueron pintadas y esalfadas por Lanz para *El auto de los Reyes Magos*, donde se puede leer el nombre de cada uno de los

³⁵ Véase capítulo VII.3. Material gráfico vinculado a *El amor brujo*.

personajes que formaron parte de esta representación, que ha sido considerada un ensayo previo a los títeres que se manipularon en 1923 en los salones de la princesa de Polignac.

Recrear la figura de Zuloaga como escenógrafo también ha sido uno de los retos que se nos ha presentado. Para realizar dicho capítulo ha sido de gran utilidad la visita a la exposición «Zuloaga-Falla. Historia de una amistad», inaugurada en la sala de exposiciones temporales del Palacio de Carlos V de Granada en junio de 2016. Por otra parte, el Archivo Manuel de Falla alberga un gran legado de la correspondencia entre ambos artistas, la cual se puede consultar además en el volumen *Correspondencia entre Falla y Zuloaga (1915 y 1942)*, que editó el Ayuntamiento de Granada.

Para cerrar el estudio de las influencias escénicas en torno a la figura de Manuel de Falla, consideramos imprescindible analizar la relación entre Serguéi Diaghilev y el compositor gaditano, para lo cual se ha revisado la correspondencia existente en el Archivo Manuel de Falla, en busca de referencias concretas a las escenografías y las producciones escénicas, así como las contribuciones realizadas por diversos artículos y monográficos, entre los que destacamos *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, con las contribuciones de Yolanda Acker, Yvan Nommick, Lynn Garafola, Marilyn Mc Cully y Joan Acocella.

**CAPÍTULO II. INFLUENCIAS Y EXPERIENCIAS
ESCENOGRAFICAS EN TORNO A LA OBRA DE
MANUEL DE FALLA**

II.1. CONTEXTO CULTURAL. APROXIMACIÓN AL PANORAMA TEATRAL ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX

La llegada del siglo XX nos muestra un momento histórico en el que acontecen multitud de eventos de enorme trascendencia, que transforman la esencia de su sociedad y mundo cultural. Todas las artes, incluidas las escénicas, aparecen profundamente influenciadas por el contexto político y social en el cual se desarrollan, por lo que se convierten, de este modo, no solo en testigo de excepción de los acontecimientos de cada época, sino también en fuente inequívoca de información para lograr el objetivo de intentar comprender el momento histórico que pretendemos reseñar.

El teatro español de esta época, del mismo modo que otras muchas disciplinas artísticas, se encuentra durante estos años en un complejo momento de lucha por la supremacía. Por un lado, las corrientes tradicionalistas, proclives a un teatro aburguesado y de índole eminentemente comercial, donde el empresario comúnmente apostaba por la firma consagrada y popular (Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca o Arniches formaban parte de este colectivo privilegiado), en detrimento del autor novel, que, sin embargo, generalmente era favorecido por la crítica especializada. Por otro lado, encontramos las corrientes que, con ansias renovadoras, buscan seguir los estereotipos vanguardistas que ya se habían consolidado en otros países europeos.

La supuesta crisis en la escena española de principios de siglo XX, tan prolijamente tratada por multitud de autores, no puede de ningún modo argumentarse achacando una falta de estrenos, salas o actividad teatral durante estas décadas. Sí debería tratarse, en cambio, inscribiéndola en el contexto teatral europeo de la época y la renovación escénica que acontece en el mismo, desde todo tipo de ámbitos. En París, referente ineludible de la cultura europea de la época, se fundan algunos de los teatros y compañías más relevantes: por ejemplo, André Antoine constituye el Théâtre Libre en 1887; Paul Fort, el

Théâtre d'Art en 1890; Aurélien-Marie Lugné-Poe, el Théâtre de l'Oeuvre en 1892; Jacques Copeau, el Théâtre du Vieux Colombier en 1913; y Charles Dullin, el Théâtre de l'Atelier en 1918. Mientras, en Berlín, Moscú, Londres, Dublín, Florencia y Roma también se crean nuevas compañías y teatros con tendencias y aspiraciones más o menos parecidas, que toman como modelo los teatros anteriormente mencionados.

Sobresale, entre todas estas corrientes externas al panorama teatral español, por su extraordinaria influencia en la renovación del pensamiento escénico europeo, la figura de Gordon Craig. Sus postulados ideológicos fueron incluidos, a modo de ensayos, en la revista *The Mask* durante la primera década del siglo XX, siendo posteriormente recopilados en el libro *On the art of the Theatre*, publicado en 1911³⁶. La figura de Craig como revolucionario del panorama teatral se convertiría en el paradigma de lo que el novelista y ensayista asturiano Ramón Pérez de Ayala describe, en su ensayo de 1915, como «la reteatralización»³⁷ del mundo de la escena.

Gordon Craig reivindicaba que el teatro volviera a su esencia, condenando de forma radical el realismo y el naturalismo del teatro tradicional de la época y apostando de forma decidida por un teatro simbolista y más estilizado, que suprimiera los excesos de la decoración en escena y las acotaciones de índole escénica en los textos dramáticos. Craig también diserta sobre la importancia de replantear la jerarquía dentro del mundo del teatro, defendiendo a ultranza la necesidad de la figura del director de escena como esencial en toda producción teatral³⁸. En este sentido, apostará firmemente por la conveniencia de crear de forma sistemática teatros-escuelas de arte para potenciar las nuevas apuestas creativas de las corrientes renovadoras (a

³⁶ Véase Edward Gordon Craig, *El arte del teatro*, trad. Margherita Pavía, México, UNAM-GECSA, 1987.

³⁷ AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, ed. José A. Sánchez, Madrid, Akal, 1999, p. 427.

³⁸ Cf. Edward Gordon Craig, *El arte del teatro* (ob. cit., p. 75).

semejanza de la institución que él mismo creó en Florencia). Se trata de una nueva concepción general del mundo teatral como modo de vida, en la que la imaginación imposibilita la existencia de fronteras o condicionantes.

La interpretación actoral para Gordon Craig estaría basada en la denominada teoría de la «supermarioneta», que suprime la dictadura decimonónica del actor dentro de una obra teatral y traspasa la autoridad absoluta a la figura del director de escena en una obra. Dicho líder deberá tener el control total de todo lo que sucede, desde la escenografía, que habrá de «crear un ambiente que armonice con los pensamientos del poeta»³⁹, hasta la iluminación o el vestuario; además de poner de acuerdo a los actores en relación con la escena y la obra teatral misma⁴⁰.

La mencionada teoría de Craig de la «supermarioneta» (no tan extendida en los renovadores de la escena españoles, salvo excepciones puntuales) estaría basada en que el actor como tal debe renunciar a su humanidad y a su tendencia natural a exagerar el tono de la obra dramática, mecanizando al ser vivo a través de la imitación de los protagonistas inanimados de un teatro de marionetas⁴¹. Este ideario lo llevarían a cabo muchos directores de escena de la vanguardia europea, principalmente Vittorio Podrecca, figura muy admirada por los renovadores del panorama teatral español debido a sus influyentes y reconocidas producciones para el Teatro dei Piccoli; además de Copeau o Reindhardt, en lo concerniente a aspectos escenográficos.

Otra influencia externa de diversa índole, pero asimismo de extraordinaria importancia en lo que al mundo escénico español de esta época se refiere, fue la presencia de la compañía de los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev en España. El empresario ruso fue además coordinador de *Mir Iskusstva (El mundo del Arte)*, publicación centrada en el mundo de la

³⁹ *Idem.*, p. 77.

⁴⁰ Cf. *Ibidem.*

⁴¹ Cf. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999, p. 28.

vanguardia artística. Los Ballets Rusos actúan por primera vez en Madrid en 1916 en el Teatro Real, y han sido tratados en otros capítulos de esta tesis por su vinculación artística con Manuel de Falla. Esta compañía muestra al mundo escénico nacional una revolución en su concepto de cómo interpretar la música, partiendo de las ideas de un grupo de artistas que comparten un mismo criterio general y que buscan en sus espectáculos fusionar la danza clásica, moderna y folclórica. Sin embargo, el ideario estético de los Ballets Rusos va mucho más allá, mostrando esa misma línea estética en su novedoso concepto de la decoración teatral, que combina magistralmente tradición y vanguardia a través de las creaciones singulares de algunos de los artistas más reconocidos del momento.

Esta línea de trabajo choca frontalmente con los criterios mayoritariamente imperantes en la escena española, impregnados de un pobre y desamparado realismo decimonónico carente de la búsqueda de nuevos horizontes. En contraposición a los estrenos nacionales, la principal innovación que imprimen los Ballets Rusos en la escena europea de su tiempo es la equiparación artística de todas las disciplinas involucradas en cada uno de sus espectáculos. La música, la coreografía, la indumentaria, la escenografía o el libreto forman parte de una obra de arte total (la *gesamtkunstwerk* wagneriana), que revoluciona el ámbito escénico a finales del siglo XIX en Centroeuropa. Para lograr este objetivo en cada uno de sus espectáculos, Diaghilev siempre buscaría el concurso de los mejores artistas en cada disciplina artística.

La escena española no partía en absoluto de una situación catastrófica en cuanto al interés del público por los géneros escénicos, más bien al contrario. Madrid disponía de más de treinta salas teatrales, la mayoría ciertamente mal dotadas, pero la relación de teatros y cines por habitante en Madrid o Barcelona era muy superior a la media europea. Muestra inequívoca del interés de la población por el mundo teatral es la existencia en esta época de varias publicaciones especializadas en el mundo de la escena; quizá las más señaladas

son *El Teatro Moderno* y *La Farsa*, además de otras publicaciones puntuales promovidas por la Sociedad de Autores.

La tradición teatral española durante las primeras décadas del siglo XX nos muestra inequívocamente la supremacía, todavía imperante, de la figura del actor/actriz principal de una producción como director de la compañía teatral y protagonista de la mayoría de las decisiones escénicas o dramatúrgicas que se toman en la misma, frente al modelo, expuesto anteriormente, en el que dominaba el ideario artístico en las producciones de los Ballets Rusos. Este aspecto, intrínseco al panorama nacional del momento, condicionaría considerablemente, en primer lugar, la propia selección del repertorio escénico, estando este claramente dirigido hacia obras que potenciaran el lucimiento personal del actor o actriz principal por parte del empresario o promotor. Este será uno de los aspectos que buscan revertir la mayoría de las figuras que podemos considerar como renovadoras del panorama teatral español, las cuales apostarán por que dicho papel principal pase a ocuparlo un director de escena, a imagen y semejanza de lo que venía sucediendo en otros países europeos de tradición teatral consolidada, como relataría el crítico Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio:

El director de escena es un personaje que ha crecido enormemente en el teatro actual y cuya importancia parece que ha de ser mayor todavía en el teatro de mañana. Su colaboración en la obra escénica se acerca a la del actor y a la del mismo autor; llega a igualarlas a veces y hasta en ocasiones las supera. En algunas de las campañas teatrales de Max Reindhart, el famoso director de teatro alemán, el éxito y no solo el éxito material de taquilla, sino el interés estético de las representaciones se debió más que a las obras y a la compañía, a la nueva presentación escénica. La revolución operada en el concepto y en la práctica de la *mise en scène* es lo que da al director de escena un papel tan importante y tan superior a las tradiciones de este oficio⁴².

Quizá se puede considerar a Emilio Mario como el primer gran director de escena del panorama teatral español, si atendemos a los postulados

⁴² *Apud.*, Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época* (ob. cit., p. 42): Andrenio, «El director de escena», *Fantasio*, núm. V (1925), p. 101.

anteriormente planteados por Andrenio. No solo destacaban sus producciones por su cuidada escenografía y vestuario, sino que él mismo coordinaba toda la tramoya y apostaba claramente por decorados sólidos y transitables, con accesos y salidas para los actores *de facto*, frente a la tradición generalizada en el ámbito escenográfico nacional de telones pintados en un estilo hiperrealista.

Otra figura referencial del panorama teatral de la época es Gregorio Martínez Sierra⁴³, director de la compañía residente en el Teatro Eslava de Madrid, que desarrolló una ingente y controvertida labor de renovación de la escena española, en una cruzada permanente contra el realismo, estética que parecía haber invadido todo el ámbito escénico del momento. En relación con Gregorio Martínez Sierra y su importancia en la escena española de la época, no podemos obviar la enorme relevancia de su esposa en el ámbito creativo, María Lejárraga⁴⁴, no tan involucrada en la dirección escénica, pero sí en los campos literario y dramático de la compañía durante varias décadas. La estrecha vinculación del matrimonio con la figura de Manuel de Falla será tratada en capítulos posteriores del presente estudio.

Las últimas figuras fundamentales de la dirección escénica en el ámbito teatral de este periodo son Adrià Gual, para la mayoría de los estudiosos especializados el más relevante precursor de la dirección escénica moderna en España, y la omnipresente figura de Cipriano Rivas Cherif, inasequible al

⁴³Gregorio Martínez Sierra fue uno de los primeros en impulsar de forma decidida la renovación de la escenografía en el teatro madrileño, durante las diez temporadas del Teatro de Arte (1916-1926). El dramaturgo y editor introdujo al mismo tiempo unas formas de escenificación totalmente nuevas y originales. Martínez Sierra había tenido oportunidad de conocer en sus viajes a París las actividades de los grupos de vanguardia como el Théâtre d'Art de Paul Fort, el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné Poe o el Théâtre des Arts de Rouché. Igualmente, sabía de las aportaciones de Craig, Appia, Fortuny, Fuchs o Erler. Sin embargo, la influencia más directa de su teatro procede los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev.

⁴⁴María Lejárraga (1874-1974), más conocida por los apellidos de su marido como María Martínez Sierra, fue la coautora del manuscrito original de *El amor brujo*, además de otros famosos libretos como *El sombrero de tres picos*. Aunque en su momento estas obras vieron la luz bajo el nombre de su esposo, no hay duda de que su autoría se debe a ella únicamente. El propio Gregorio Martínez Sierra lo confesó poco antes de morir, y ella misma lo reconoce en sus memorias *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, ed. Alda Blanco, Valencia, Pre-Textos, 2000.

desaliento en su permanente cruzada durante décadas para lograr la modernización del panorama teatral nacional. Firme defensor de la necesidad de potenciar la figura del director de escena en este ámbito artístico, a imagen y semejanza de lo que estaba sucediendo en la vanguardia teatral europea, su ideario en la empresa de modernizar la escena española del momento quedaría resumido en la siguiente cita:

En España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público [...]. Mientras subsista la organización actual de la sociedad, corresponde al artista mantener el fuego sagrado del arte puro, es decir, trascendente [...]. Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que orear la escena, organizar espectáculos al aire libre...⁴⁵

La decadencia generalizada de la industria escénica española a la que se refiere Rivas Cherif estaba, del mismo modo, irrefutablemente condicionada por la cuestionable calidad interpretativa de la mayoría de los actores contratados por las diferentes salas. Eran habituales el amateurismo y la falta de preparación de los papeles que debían interpretar, provocada, en muchos casos, por la vorágine laboral, pues estos actores formaban parte de estrenos y reposiciones casi simultáneas de diversas obras en varios teatros, debido a las exigencias empresariales. Encontramos, además, prolija documentación sobre el divismo de algunas de las figuras más conocidas de la escena nacional, cuyo lucimiento personal se priorizaba sobre el conjunto de una obra escénica, en gran parte debido a la inexistencia de una tradición consolidada del director de escena con poderes reales, como ha sido comentado en párrafos anteriores. Por lo tanto, si la renovación de la escena española quería albergar esperanzas de éxito, era necesario, según Rivas Cherif, «fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas del negocio teatral, reeducar al cómico y

⁴⁵ Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época* (ob. cit., p. 88).

al espectador, liberándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal»⁴⁶.

El propio Valle-Inclán, ahondando en las ideas de Rivas Cherif, llegaría a escribir sobre la preparación de los actores nacionales en los siguientes términos: «los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse a nivel de los analfabetos»⁴⁷.

Del mismo modo, el mundo escenográfico dentro del panorama teatral español se encuentra inmerso en la lucha entre la tradición decimonónica de un realismo basado en el empleo sistemático de telones pintados y las corrientes de ansia renovadora que plantean una estilización de la presencia en escena y su adecuación funcional a cada producción y obra. Estas últimas, lideradas por grupos teatrales de perfil experimental que buscan vincular la creación escenográfica a artistas plásticos de prestigio internacional e ideario estético renovador, como pudieran ser Julio Romero de Torres, Néstor de la Torre, Salvador Bartolozzi o Pablo Picasso, también intentan buscar alternativas al teatro tradicional fuertemente mercantilizado. Para ello, partirán de modelos como los de la Sociedad Filarmónica de Madrid, que había logrado mediante la oferta de temporadas de conciertos novedosas y de incontestable calidad artística una fidelización de público abonado y un renacimiento de la vida musical en la capital.

El punto de partida al que se enfrentaban estos renovadores de la escena, a pesar de contar con el apoyo de influyentes intelectuales y medios de comunicación, distaba mucho de ser óptimo. A una evidente escasez de medios económicos y materiales se sumaban la necesidad de concienciar y llegar a una masa social suficiente no fidelizada, además de la generalizada inestabilidad de

⁴⁶ Cipriano Rivas Cherif, «Divagación a la luz de las candilejas», *La Pluma*, núm. III (1920), p. 119.

⁴⁷ Ramón de Valle-Inclán, «El teatro en España», *ABC* (23 de junio de 1927), p. 13.

las compañías teatrales y la mencionada falta de profesionalización de los actores. No podemos tampoco obviar el hecho de que los elevados honorarios de los verdaderos actores profesionales y la complejidad de lograr espacios escénicos dignos son también causantes de una situación en el mundo de la escena que favorece el amateurismo. Cualquier actor principal, en líneas generales, debía encargarse de ámbitos dentro de la producción teatral para los que no estaba formado. Así lo señalaría Luis Araquistain en uno de sus múltiples escritos sobre el mundo teatral de la época:

Requieren una buena dosis de espíritu de sacrificio directores, actores y comediantes; el negocio rara vez es brillante, y la gloria popular, si llega, tampoco suele ser inmediata. Pero de estos teatros de minorías salen a la larga los directores, autores y comediantes que han de renovar los teatros de muchedumbres cuando el público se ha fatigado de la monotonía e insubstancialidad de los valores tradicionales⁴⁸.

Siguiendo los postulados artísticos de Gordon Craig y su proyecto piloto de teatro-escuela de arte fundado en Florencia, el mundo teatral español vislumbra como momento histórico en el ámbito de la modernización de la escena la creación del Teatro de la Escuela Nueva, una especie de ensayo de teatro social que uno de sus promotores, Rivas Cherif, describe en estos términos:

... se piensa organizar un teatro que represente las obras maestras de la dramaturgia universal [...] piedra angular de un movimiento intelectual y artístico que, enérgicamente desarrollado, pueda constituir, a compás del movimiento sindical y político, una fuerza poderosa de liberación y de resurrección populares...⁴⁹

El término de Teatro de Arte (Théâtre d'Art) fue utilizado por primera vez por Paul Fort para su grupo parisino, constituido en 1890, pasando a ser posteriormente utilizado por Stanislavsky en su grupo moscovita en 1898, como ha sido mencionado en párrafos anteriores. Pese a todos los obstáculos en

⁴⁸ Luis Araquistain, *La batalla teatral*, Madrid, CIAP, 1930, p. 73.

⁴⁹ Cipriano Rivas Cherif, «Las Fiestas del Pueblo. *El Himno a la Alegría*», *La Internacional*, núm. V (1920), p. 5.

España, el proyecto del Teatro de la Escuela Nueva se pone en marcha, con el apoyo de la crítica especializada, y plantea un abono para los estrenos escénicos de cada temporada y otro de precio más reducido para el resto de representaciones. La falta de apoyos institucionales y la escasez de medios frustran la continuidad y viabilidad del proyecto, pero no se desiste de la idea que imbuía el espíritu de este momento histórico en la modernización de la escena española.

En un contexto teatral fuertemente polarizado en España entre Madrid y Barcelona, ciudades que concentraban mayoritariamente la actividad política y económica, y donde las provincias meramente gozaban del exiguo privilegio de programar en sus carteleras ocasionalmente, a través de giras nacionales, espectáculos prolijamente representados en estas dos grandes ciudades, las figuras principales de los intentos de renovación escénica en España siguen buscando alternativas al tradicional teatro de corte comercial. En este sentido, una de estas iniciativas sería la creación de proyectos de teatro de cámara, siguiendo el modelo primigenio en España del *Teatre Íntim* de Adrià Gual, que en Madrid tendría su origen en la casa de Ricardo Baroja y su esposa Carmen Monné, a partir de las tertulias de los sábados que protagonizaban un reducido grupo de intelectuales. Dicho proyecto de teatro de cámara aprovecha la inercia de estos encuentros entre artistas para ser bautizado como *El Mirlo Blanco*, imitando las denominaciones de manifestaciones teatrales similares en Alemania y Rusia que habían identificado a estos grupos como *Murciélagos* o *Gallos de Oro*⁵⁰.

Este nuevo intento de renovación de la escena teatral española presentaba aspectos muy diferentes al proyecto frustrado del Teatro de la Escuela Nueva. En primer lugar, no propugnaba la creación y fidelización de un público nuevo, sino que era un teatro realizado por y para intelectuales, con

⁵⁰ Cf. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época* (ob. cit., p. 110).

los suficientes medios económicos como para permitirse un aforo reducido y de otra índole, ya que El Mirlo Blanco contaba, desde su gestación, con actores, escenógrafos o dramaturgos de primer orden que promovían y asistían a sus propios espectáculos. También se disponía de un escenario propio, aunque sus escasas proporciones impidieran ciertos aspectos del desarrollo habitual de la obra en escena, lo que, por otro lado, garantizaba escenografías novedosas repletas de ingenio y modernidad. Su ausencia de espíritu comercial permitía programar en tres representaciones obras totalmente independientes de las carteleras tradicionales, como las firmadas por Valle-Inclán, Pío Baroja o Edgar Neville.

El éxito de este proyecto provoca que gradualmente se aspire a un espacio escénico de mayores dimensiones y aforo, para colmar las expectativas de un público potencial, ávido de un teatro libre de ataduras comerciales. Todo ello se logra al trasladar su sede al teatro que se había construido dentro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, inaugurado el 8 de noviembre de 1926⁵¹. El proyecto de remodelación de este espacio resultaría en una sala, similar a los teatros de la antigüedad, con amplio aforo, más en la línea de una sala de conciertos que en la de un teatro tradicional. El reducido escenario, sin embargo, no posibilitaba la inclusión de tramoya, telones o bambalinas, lo que convertía a la sala en idónea para programar obras de teatro clásico o de corte vanguardista, satisfaciendo de este modo el perfil artístico de El Mirlo Blanco, el cual, en esta nueva y exigua andadura que coordinaría Valle-Inclán, pasaría a denominarse El Cántaro Roto.

Otra de las manifestaciones escénicas que tienen su apogeo a partir de 1920 en España son las pertenecientes al teatro de variedades, la revista y el *music-hall*. La destacada presencia de la música y el baile y su asociación a veces injustificada al ámbito de la noche, la farándula, o incluso a comportamientos sociales disolutos impiden su consideración como géneros escénicos serios. No

⁵¹ Cf. *Idem.*, p. 115.

se puede obviar, no obstante, que, pese a todas las críticas que estos géneros menores recibían por parte de muchos sectores artísticos, la renovación verdadera de la plástica teatral española surge en gran medida como consecuencia de las creaciones en este ámbito del género de la revista, por sus marcadas influencias internacionales, principalmente francesa y norteamericana.

El propio Adolfo Salazar, tan influyente en el mundo artístico de este periodo, reflexionaría en estos términos sobre dichos espectáculos, incontestablemente importantes en lo que a la escena española se refiere por su extraordinaria popularidad:

La revista, frívola y amable, con la única misión de hacer olvidar a las gentes con sus encantadores atractivos las innumerables preocupaciones de la vida, va logrando su propósito al imponerse, merced a las bellezas femeniles, a la riqueza de los trajes, a la esplendidez del decorado, a las combinaciones de luces y a los trucos asombrosos [...]. Aplaudir este género de obras y sostenerlas en los carteles premia el esfuerzo que se realizó para presentárselas, e indudablemente marca una orientación en el teatro contemporáneo.

¿Es buena o es mala, artísticamente considerada, esta orientación, esta moda teatral? Mientras los críticos discuten, acaso sin esperanza de llegar a ponerse de acuerdo, el público, lo mismo en el extranjero que en España, muestra su complacencia...⁵²

Rivas Cherif, implicado irremediabilmente en cualquier intento de renovación del panorama teatral español, vislumbra que el cine está mermando gradualmente terreno y popularidad al teatro tradicional, aspecto provocado por la tendencia a construir salas de espectáculos cada vez mayores para ambos y por la dictadura de la rentabilidad, lo que le lleva a emprender un camino opuesto a esta tendencia. En un artículo en *ABC* de 1928 muestra su deseo de volver a lo que él considera la esencia primigenia del mundo teatral, la poesía dramática, y programar teatro en una sala de dimensiones reducidas, con espectáculos que puedan combinar teatro, conciertos, conferencias, recitales

⁵² Adolfo Salazar, «Información teatral de España y del extranjero», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (14 de enero de 1923), pp. 34-35.

poéticos o incluso cine no comercial⁵³. El espacio elegido para emprender esta nueva aventura escénica se situaría en la Calle Mayor de Madrid, nº 8, y se denominó Sala Rex (Repertorio de Experimentos X=infinito).

Por otro lado, Azorín emprende ese mismo año de 1928 una contienda como empresario teatral que no llegaría a dar frutos, pero se implicará en la gestación de un nuevo grupo de teatro surgido de las experiencias anteriores y que involucraría a multitud de intelectuales residentes principalmente en Madrid. Así surgiría El Caracol (Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Librementemente), que plantearía su programación en la mencionada Sala Rex.

Tras varios espectáculos, El Caracol programa la obra de Federico García Lorca *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que no llegaría a estrenarse por la irrupción de la policía en la sala durante el ensayo general, que concluyó con la clausura del espacio y la retirada de esta obra, que sería custodiada en la Dirección General de Seguridad hasta 1933 por ser tachada de pornográfica (Fig. I.1). La actuación contundente de la censura tuvo que ver, en este caso, seguramente no solo con la moralidad de la obra de Lorca, sino también con sus resonancias antimonárquicas, pues varios articulistas que reseñaron el estreno asociaron al personaje protagonista de la obra con la figura de Alfonso XIII. La coincidencia temporal de este estreno frustrado con la muerte de la reina María Cristina desató la virulencia del aparato de la censura artística, más allá de que las obras programadas por El Caracol, en líneas generales, contravinieran las convenciones sociales de la época. Por otra parte, el éxito que esta iniciativa renovadora de la escena teatral española estaba teniendo, a nivel de crítica y público, hizo temer al sector oficialista que su influencia social fuera más allá.

Como se puede constatar, todas estas iniciativas renovadoras de la escena española, hablemos del Teatro de la Escuela Nueva, de El Mirlo Blanco o

⁵³ Cf. Cipriano Rivas Cherif, «Diatriba contra los grandes espectáculos. Teatro y cine. Una sala y un tabladillo», *ABC* (5 de noviembre de 1928), pp. 10-11.

bien de *El Cántaro Roto* y *El Caracol*, a las que se sumaría la posterior *Compañía Clásica de Arte Moderno* de Isabel Barrón, se encuentran con trabas estructurales que, a la postre, se convierten en insalvables, lo que provoca que su existencia sea desgraciadamente efímera. Las circunstancias y el momento cultural en el que surgen son adversos, ya que impera la precariedad de medios y se tiene que buscar el desarrollo de su actividad dentro de un panorama teatral lleno de contradicciones, con programaciones limitadas y no siempre adecuadas, plagado de amateurismo y localismos, y con un público volátil. El resto de la actividad escénica española vive todavía condicionada por la rentabilidad económica, quedando el plano artístico generalmente relegado a la concepción del género como una industria, pese a los loables intentos de los mencionados renovadores, quizá más testimoniales que reales, pero que sí dejarían un cierto poso en la quimera de la renovación efectiva de la escena española; semilla que empezaría a dar fruto muchas décadas después.

Uno de los elementos que más influencia tuvo en la renovación paulatina de la actividad teatral española, en torno a la década de 1920, fue la irrupción puntual de empresarios y promotores escénicos extranjeros. Tal sería el caso de los mencionados Serguéi Diaghilev o Vitorio Podrecca. Este último residió en España durante la temporada de 1924 con su *Teatro dei Piccoli*, que presentó en cartelera actuaciones musicales y escénicas revolucionarias, de gusto artístico exquisito y excepcional. El éxito que cosecha Podrecca durante esta temporada anima a establecerse en España, durante varios meses, a la prestigiosa y también italiana actriz Mimí Aguglia, que plantea una temporada española en castellano de sus espectáculos como punto de partida y preparación de su ansiada y extensa gira por varios países de América del Sur en años posteriores. La compañía española de Aguglia actuó en el Teatro Centro durante la temporada 1924-1925 y llevó a cabo, asimismo, una gira por España.

La presencia de estos renovadores de la escena extranjeros parece presentar muchos menos problemas sociales que los intentos paralelos de

intelectuales y artistas españoles. Buen ejemplo de esta situación serían las temporadas en España de los Ballets Rusos de Diaghilev, que creaban fascinación por donde pasaban debido a sus extraordinarias propuestas escenográficas revolucionarias, las cuales, al mismo tiempo, suscitan en los renovadores de la escena un creciente interés por el *ballet* como potencial campo escénico para plantear novedosas propuestas escénicas. La apuesta más firme sería indudablemente la de Antonia Mercé, la Argentina, dispuesta a continuar la línea marcada por los Ballets Rusos en el baile flamenco. De ella tenemos una reveladora descripción por parte del prestigioso Rivas Cherif:

Ese punto de fusión entre el llamado arte popular y el arte puro, es decir, a un tiempo elemental y trascendente, inspirado y sabio, castizo y universal, lógralo hoy con sus danzas clásicas una artista ejemplar, La Argentina, que luchando bravamente contra la indiferencia o el aplauso desmedido de públicos y revisteros torpes, ha sabido ir depurando con un instinto maravilloso, servido por unas facultades naturales espléndidas, ese concepto del estilo español en que tan obstinadamente se pierden el empresario y el metafísico⁵⁴.

Siguiendo la inercia del abrumador éxito internacional de los Ballets Rusos, Antonia Mercé busca crear una adaptación nacional de este modelo de espectáculo, con medios materiales más modestos, pero sin merma en el objetivo de alcanzar la excelencia artística. Surgen así los Ballets (o Bailetes) Españoles en 1927, en un loable intento de revalorización de la danza española de raíces populares, con la participación de ilustres compositores modernos y artistas plásticos de prestigio con ideas escenográficas novedosas. El intrínseco carácter innovador de esta propuesta logra la colaboración de los músicos y escenógrafos más relevantes de la vanguardia artística en España.

Del mismo modo, como aspecto novedoso, la presentación oficial de la compañía de Antonia Mercé tuvo lugar a través de una gira europea por Alemania, Bélgica, Italia y final en París. El repertorio incluido en esta primera

⁵⁴ Cipriano Rivas Cherif, «Teatros. Hechizo esclavo y estilo español», *La Pluma*, num. XIX (1921), pp. 374-378.

temporada nos interesa especialmente porque en torno a ella figuran nombres y obras que abordaremos en capítulos posteriores, como los siguientes:

- *El amor brujo* de Falla. Con decorados y vestuario de Gustavo Bacarisas.
- *El fandango del candil*. Con libreto de Rivas Cherif, música de Gustavo Durán y escenografía de Néstor de la Torre.
- *El contrabandista*. Con libreto de Rivas Cherif, música de Óscar Esplá y escenografía de Salvador Bartolozzi.
- *Sonatina*. Sobre el poema de Rubén Darío, música de Ernesto Halftter y escenografía de Beltrán y Masses.
- *La juerga*. De Tomás Borrás, con música de Julián Bautista y escenografía y vestuario de Manuel Fontanals (Fig. I.3).
- *Kinekombo*. Baile cubano, música de Ponce y escenografía de Antonio Salazar.
- *En el corazón de Sevilla*. Danzas españolas con escenografía de Ricardo Baroja.

A la segunda temporada solo se sumaría *Triana*, basada en la *Iberia* de Isaac Albéniz, con música de Enrique Fernández Arbós y escenografía de Néstor de la Torre. Pese a las grandes expectativas depositadas en el proyecto, la falta de medios impidió consolidar la programación artística de los Ballets Españoles y esta brillante iniciativa finaliza una vez agotado el repertorio anteriormente expuesto⁵⁵.

Por otra parte, la escena teatral española durante esta época es un claro escaparate del clima de tensiones sociales, políticas y económicas que atravesaba el país. Tras una dura etapa a finales de los años veinte, donde el número de estrenos escénicos desciende de forma estrepitosa, los escenarios remontarían su actividad hasta el comienzo de la Guerra Civil. Muchas de las iniciativas escénicas, aunque efímeras, podían concretarse gracias a apoyos

⁵⁵ Cf. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época* (ob. cit., pp. 147-148).

estatales puntuales, pero sin consolidación temporal. Gabriel García Maroto plasmaría esta realidad escénica en uno de sus influyentes artículos de este modo:

Otras aguas corren en la hora de hoy.

Las Empresas no subvencionadas han de presentar a la censura —sí, a la censura— los manuscritos de sus obras. Aceptadas estas, han de mostrarlas al Comité de Acción Artística, en unión de los bocetos de las decoraciones.

¿Complicación grave? ¿Engranaje de caminar lento? Nada de esto. Ninguna lentitud [...]. La censura de hoy nada tiene que ver con la censura fernandina...⁵⁶.

La instauración de la República, aunque breve temporalmente, propicia la llegada de nuevas expectativas y cambios en las políticas culturales, lo que reabre entre otros asuntos la histórica reivindicación de afrontar la crisis teatral mediante la creación de un teatro nacional sustentado por el propio Estado. El cierre, por reformas estructurales, del Teatro Real en 1925, impulsaría un primer intento de esta reivindicación histórica entre 1926 y 1929, mediante el proyecto de un Teatro Lírico Nacional en el que Manuel Falla estaría involucrado. El nacimiento del mismo ya venía precedido de un clima cultural enrarecido, receloso, con una gestión que sería cuestionada sistemáticamente en todo tipo de ámbitos antes de iniciarse siquiera la primera representación.

Esta nueva institución, que debía haber sido clave en el complejo proceso de reforma de la escena teatral española, no pretendía entrar en competencia directa con las iniciativas teatrales privadas, sino que buscaba dignificar y reivindicar el lugar que debían ocupar los diferentes géneros escénicos (principalmente la zarzuela y el teatro), presentando una programación que respondiera a criterios de renovación estética, combinando obras clásicas con otras de perfil vanguardista y abogando por la definitiva profesionalización de la actividad escénica en España. Para ello se contó con los escenógrafos más prestigiosos de la época (Bartolozzi, Fontanals y Bürmann), una compañía que aunaba a los mejores actores del momento y una orquesta y coros con una

⁵⁶ Gabriel García Maroto, *La nueva España, 1930*, Madrid, Biblos, 1927, pp. 216-218.

selección de los más importantes músicos, todos ellos de reconocida solvencia y experiencia profesional. Pese a las expectativas creadas y la involucración de las personalidades más destacadas de la escena, el proyecto acabaría diluyéndose, en gran medida por la ausencia de un decidido y constante apoyo institucional.

Frente a este modelo de teatro de perfil institucional, y siguiendo el ideario republicano, multitud de intelectuales pretendieron aplicar en el teatro el derecho a una educación pública, laica y gratuita, convirtiéndolo en un medio privilegiado para intentar llevar la cultura a todos los rincones del país. De estas iniciativas surgirían grupos diversos de teatro itinerante, muchos de ellos vinculados al ámbito universitario, entre los que destacan el Teatro de las Misiones Pedagógicas (Fig. I.2) y La Barraca, con propuestas de gran interés y la involucración de destacados artistas en todo tipo de disciplinas, muchos de los cuales estaban relacionados de un modo u otro con la Residencia de Estudiantes. Las propuestas escénicas resultantes de estas experiencias lograron una alta calidad en todos los géneros que abarcaron, mostrando sus credenciales como alternativa artística de alto nivel y rentabilidad para los empresarios del sector que apostaron por estas propuestas durante esta época.

Una figura ineludible en este momento histórico, por su extraordinaria relevancia en la ansiada renovación escénica española, fue la actriz y empresaria teatral catalana Margarita Xirgu, que durante esta misma década de 1920 y con una consolidada carrera profesional como actriz, directora y empresaria, se adentra en el propósito de intentar definitivamente dignificar la escena española. Para este objetivo buscaría la estrecha colaboración del referente de la renovación escénica en el país, Cipriano Rivas Cherif, como director de la compañía El Teatro Español.

Esta compañía, pese a su carácter renovador, seguía manteniendo la decimonónica estructura tradicional en la que la figura del primer actor o actriz asumía las funciones de empresario y director de escena, con lo que Rivas Cherif realizaría de algún modo las labores de asesor literario y artístico

durante las cinco temporadas (comprendidas entre 1930-1936) en que El Teatro Español tuvo sede en Madrid, aunque con constantes giras nacionales y relevantes ciclos en Barcelona, lugar de muchos de los estrenos más significativos. Pese a que este lustro y esta compañía constituyen para la escena española una de las etapas más brillantes históricamente, siguen apareciendo en el desarrollo de su propuesta las rémoras tradicionales para el desarrollo óptimo de un proyecto artístico de calidad, principalmente por las deficiencias de su escenario, la falta de recursos técnicos, la ausencia de infraestructura para tramoyas que permitan cambios rápidos de escenografía y una luminotecnia muy limitada. Aunque los principales teatros europeos trabajaban con unos recursos mucho más modernizados, la excelencia en el repertorio teatral seleccionado, que rehúye el éxito comercial en aras de la inclusión de las obras más relevantes del teatro clásico y de corte vanguardista español, daría sus frutos.

Margarita Xirgu logra, en su Teatro Español, una profesionalización absoluta de sus producciones, apostando mayoritariamente por artistas noveles, pero indiscutiblemente brillantes escritores nacionales, como Lorca, Alberti y Casona, que verán sus obras representadas junto a las obras maestras del teatro internacional contemporáneo. Asimismo, la puesta en escena será cuidada hasta el extremo, pese a la mencionada escasez de medios disponibles, gracias al trabajo de los escenógrafos Manuel Fontanals, Sigfrido Bürmann o Salvador Bartolozzi⁵⁷.

Los poderosos sectores tradicionalistas de la escena española lucharon denodadamente durante años contra el proyecto renovador de Xirgu y Rivas Cherif, que iba en contra del ideario de un teatro acorde con otras ideas políticas y estéticas. La propuesta artística de Margarita Xirgu y Rivas Cherif incluía, asimismo, en las temporadas del Teatro Español, la programación

⁵⁷ Cf. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época* (ob. cit., pp. 173-174).

sistemática de autores americanos regularmente, así como recitales poéticos y conferencias, espectáculos promovidos por el grupo de teatro universitario La Barraca y el Teatro del Pueblo organizado por las Misiones Pedagógicas. También impulsaron la creación de la Asociación de Actores y un nuevo proyecto de teatro-escuela. Los abonos especiales a precio reducido para estudiantes y obreros amplían muy significativamente la audiencia que acude a sus butacas durante las tres primeras temporadas, aunque la búsqueda de nuevo público se realizó también con funciones extraordinarias en escuelas, obras sociales, cárceles o asilos.

Rivas Cherif, siempre en colaboración directa con Margarita Xirgu, encontró en el Teatro Español la posibilidad de retomar anteriores planes frustrados, como los del teatro experimental El Caracol o la inclusión de proyectos vanguardistas de teatro contemporáneo, entre los que destaca el Teatro Pinocho, teatro infantil de guiñol impulsado por Salvador Bartolozzi, que era director, diseñador de las marionetas y escenógrafo de estas puestas en escena que gozaron de gran éxito en el Teatro Español durante esa primera temporada (Fig. I.4 y Fig. I.5).

Pese a todo, la planificación a largo plazo y con garantías artísticas del Teatro Español se ve muy condicionada por los constantes vaivenes de la política municipal, incluso con los vientos favorables de la política cultural de la República, que toma decisiones muy arbitrarias en cuanto a la concesión de la sala madrileña donde la temporada tenía lugar, debido a presiones de los sectores oficialistas tradicionales, lo que provocó el traslado del proyecto al finalizar la temporada 1934-1935.

La labor de Bartolozzi constituye una aportación indispensable para comprender la evolución escenográfica en el teatro español de principios del siglo xx. Tras iniciar su temprana andadura como escenógrafo en el Teatro de Arte de Alejandro Miquis, su actividad como escenógrafo y figurinista teatral se

desarrolló principalmente a partir de 1926, en relación con sus aportaciones en las propuestas de Cipriano Rivas Cherif⁵⁸.

Frente al concepto rutinario e inerte del teatro comercial, Bartolozzi, en sintonía con los autores y directores más inquietos del panorama escénico español, supo sorprender al auditorio con un arte delicado, pero al mismo tiempo cercano para el público de su momento.

En 1908, siendo un artista prácticamente desconocido en el ambiente cultural madrileño, Salvador Bartolozzi entró por primera vez en contacto con el mundo teatral. El dibujante se integró en el Teatro de Arte de Alejandro Miquis, quien intentaba reactivar los teatros de cámara modernistas que, desde la última década del XIX, organizarán en Barcelona Felip Cortiella, Ignasi Iglesias o Adrià Gual; y en Madrid Benavente, Valle-Inclán y Villaespesa. Como ya hemos comentado, se trataba de grupos independientes, opuestos al teatro comercial, infundidos en el modelo del parisino Teatro Libre de André Antoine, mencionado anteriormente⁵⁹. En su manifiesto de 1908 hacen un llamamiento a aquellos que sienten la necesidad de liberar el teatro de las viejas formas que lo oprimen:

Sinceros amantes del arte escénico, síntesis y compendio de todas las bellas artes; dolidos y apenados del industrialismo que parece ser la razón única de su vida, pretendemos crear un teatro íntegro, un *teatro de arte*, que pueda ser, según la frase de Lucien Muldfeld, «un laboratorio de ensayos» donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte⁶⁰.

⁵⁸ En la historia del teatro español, el nombre de Bartolozzi está vinculado a la trayectoria del director Cipriano Rivas Cherif, quien le requirió tanto en sus iniciativas experimentales —El Cántaro Roto (1926), El Caracol (1928) o la Compañía Dramática de Arte Moderno (1932-1933)— como en su etapa al frente de la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español (1930-1935) o en el breve episodio del Teatro Lírico Nacional (1932). Bajo su dirección, Bartolozzi se encargó de escenografías para estrenos tan señalados como el de *Orfeo* de Jean Cocteau o *El otro* de Miguel de Unamuno.

⁵⁹ Cf. David Vela Cervera, *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 1996, pp. 23-25.

⁶⁰ Jesús Rubio Jiménez, *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pp. 215-216.

Salvador y Benito Bartolozzi (que se unió junto a él al Teatro de Arte) participaron en la representación de *Sor Filomena*, celebrada en el Teatro Lara de Madrid en diciembre de 1908. La falta de fuentes gráficas de la representación no permite reflejar la aportación del dibujante en los decorados de *Sor Filomena*, pero sí conocemos sus objetivos. Al parecer, pretendía llevar a escena, siempre bajo los criterios del realismo, el paso de la novela al teatro, pero solo con la premisa de poder hacer posibles la variedad de tiempos y lugares que la novela contiene. Para ello, era necesario un matemático y novedoso trabajo escenográfico. Sin embargo, como el propio Alejandro Miquis reconoce, este ambicioso proyecto de «llevar la vida al teatro» no pudo realizarse correctamente, ya que no contaban con medios suficientes para que la sucesión de un cuadro a otro se hiciese sin que los espectadores se diesen cuenta. Las mutaciones debían haber sido rápidas, instantáneas, quedando durante las mismas la sala a oscuras; sin embargo, al parecer, el decorado no estaba listo para el día del estreno y la dirección tuvo que improvisar. Así pues, la intervención de Bartolozzi como escenógrafo, junto a la de los dibujantes Pellicer y Robledano, fue totalmente accidental y respondió al propósito de solventar del mejor modo posible una urgencia de última hora.

Un segundo intento para lograr el anteriormente frustrado objetivo de un teatro nacional en esta época republicana lo impulsaría la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en 1931. Conscientes de las limitaciones presupuestarias, pero manteniendo el mismo ideario artístico que en el anterior intento, la idea parte de un proyecto de teatro nacional basado en la simplicidad y la eficacia. No sería un proyecto difícilmente sostenible a nivel económico, sino que partiría de una solución pragmática que, a los ojos de sus impulsores, podía acabar con los problemas intrínsecos y decimonónicos de la escena española, mediante la creación de un ambicioso proyecto de escuela de arte teatral. Motivado por el hecho de que la propia esencia de la formación teatral implicara la adquisición de conocimientos y experiencias en disciplinas de

diversa índole, como pudieran ser la música, la coreografía o la declamación, y con el objetivo de evitar retrasos de carácter burocrático o falta de presupuesto inicial suficiente, se plantea la fusión del problemático proyecto del Teatro Lírico Nacional anteriormente mencionado dentro de este nuevo proyecto de un Teatro Dramático Nacional.

La inexistencia hasta ese momento de una escuela teatral *per se* había colaborado a perpetuar algunos de los problemas intrínsecos en el panorama escénico español durante estas primeras décadas del siglo XX. Los autores teatrales estaban condicionados para su subsistencia a tener que ceder ante las presiones del teatro comercial, que exigía obras de temática popular y una inmediatez en la escritura de las mismas, lo que sin duda redundaba en un perjuicio de la calidad artística. No obstante, no podemos negar por esta razón el talento literario de muchas de estas personalidades del teatro de perfil comercial (Arniches, Muñoz Seca o los hermanos Álvarez Quintero). A pesar de ello, muchas de estas creaciones son planteadas con un claro componente efímero, sometidas como estaban a la dictadura del número de veces que se colgaban en cartelera, independientemente de que el género fuera el del sainete, el entremés, la comedia dramática, la comedia satírica, la comedia policíaca o la propia zarzuela. Este hecho provocaría, en líneas generales, una muy deficiente cultura literaria de los actores. Si a todo ello unimos que tradicionalmente la sociedad y sus gobiernos habían considerado el ámbito teatral como un producto de lujo fuertemente gravado a nivel impositivo, no existía otra alternativa que intentar convencer a la sociedad y sus gobernantes de que el teatro era parte de esa sociedad y un bien que preservar por su innegable interés público.

El único camino posible —complementario a otras iniciativas como los mencionados proyectos renovadores elitistas de teatro experimental o el de compañías teatrales de aficionados como La Barraca o el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, con fines de divulgación cultural y social, pero un

funcionamiento irregular— es la creación de un proyecto de escuela nacional de arte escénico. El objetivo primordial es que a través de ella todos los participantes en el mundo teatral adquieran los conocimientos necesarios para desde ahí lograr una renovación sólida y profesionalizada del ámbito escénico. Los impulsores de este ambicioso proyecto fueron Valle-Inclán, Ricardo Canales y Salvador Bartolozzi, una vez más junto a Cipriano Rivas Cherif, que escribía sobre el mismo en los siguientes términos:

Es menester, pues, la Escuela de teatro para educar poetas, actores, decoradores, tramoyistas y, sobre todo, directores capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de «la letra», atento más que a inventar nuevos recursos teatrales, a rellenar moldes, deformes por el uso y abuso⁶¹.

La República había insuflado nuevos aires culturales, no exentos de clara politización y arbitrariedades, y este proyecto debía plantearse acorde a estos objetivos sociales, con lo que este Teatro Escuela de Arte, TEA, debía adquirir un carácter eminentemente popular, adecuado a un nuevo público emergente. Paralelamente debía lograr una óptima formación de los potenciales profesionales del ámbito escénico, con un alumnado que recibiría enseñanzas teóricas y prácticas en diversas materias, como declamación, interpretación, lectura, esgrima, canto y baile, dirección escénica, escenografía, indumentaria o historia de las artes del espectáculo. Dada la escasez de recursos, este Teatro Escuela de Arte debía producir sus propias escenografías y vestuarios para los espectáculos que regularmente realizaba cara al público, con producciones internas de la propia escuela o en colaboraciones puntuales con compañías profesionales de esa época.

El TEA alcanzó un abrumador éxito en su primera temporada y el futuro parecía enormemente esperanzador por los augurios de una consolidación definitiva del proyecto. Desgraciadamente, la oposición oficial al proyecto no

⁶¹ Cipriano Rivas Cherif, «Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela», *El Sol* (29 de julio de 1932), p. 3.

tardaría en llegar y la actividad del TEA tuvo que ser interrumpida como consecuencia de la falta de las ayudas oficiales prometidas en el año 1935, efeméride de Lope de Vega y año en el cual también iba a ser acondicionado el Teatro María Guerrero como sede del TEA. Tras un periodo de actividad intermitente, el estallido de la Guerra Civil Española supone el fin definitivo del TEA, como institución cultural asociada plenamente a la República.

Toda la escena española a partir de ese momento se desmorona y las compañías existentes desaparecen o tienen que formular una programación plenamente acorde con los dictámenes de la dictadura y de la imperante censura. No obstante, el régimen franquista es consciente de la influencia y del poder del teatro como herramienta de concienciación social, razón por la cual se crean, incluso, unos cuantos grupos de teatro dentro de las propias cárceles, denominados «cuadros artísticos», que entretenían al personal recluso con representaciones de un teatro nacional-católico sometidas a una férrea censura política y moral. Estas representaciones partían de obras clásicas nacionales en una versión sana y santa de dramaturgos ideológicamente afines como Pemán, Benavente o Luca de Tena; o de obras con un perfil de comedia inocua como plantean, entre otras, las de Arniches. Este teatro realizado dentro de las cárceles era un importante recurso de la propaganda del régimen, que, ansiosa de reivindicar el prestigio cultural del mismo, llegó incluso a organizar un semanario cultural denominado «redención» para el personal penitenciario.

En definitiva, la escena teatral española y todas las iniciativas planteadas para su modernización y renovación quedarían aplazadas durante décadas hasta la llegada de una nueva etapa democrática en el país.

II.2. PROYECTOS Y EXPERIENCIAS ESCÉNICAS DE MANUEL DE FALLA

El último cuarto del siglo XIX y la primera mitad de un convulso siglo XX vislumbran la creación de una de las figuras fundamentales del arte en España: el gaditano Manuel de Falla. Artista modelo, conexión entre un pasado venerado y un futuro vanguardista, la primera sensación que la obra de Falla crea en el oyente es sorpresa y profundo respeto. Su obra sorprende al constatar que el gran conocedor del andalucismo musical, en creaciones de acento racial, combinaciones rítmicas y coloristas, ligando vena folclórica y fuego personal, renuncia a una situación enormemente ventajosa para enfrentarse a las incertidumbres de nuevas estéticas y lenguajes artísticos, arriesgando su posición y no cediendo a los miedos inherentes a la posible incompreensión del gran público o al repudio de todos aquellos que pudieran sentirse defraudados por su obra. Falla es el máximo ejemplo de probidad y moralidad en la creación artística, consciente de que debe optar por otras sendas, incluso si algunas ya las ha explorado con fortuna, enfrentándose a lenguajes e ideales más abruptos, pero en los que puede dejar libre su inspiración y su rigor creativo.

Falla fue un artista referente de lo que comúnmente se ha denominado «edad de plata de la cultura española», que aunó a toda una serie de intelectuales pertenecientes a las generaciones del 98 y del 27. El músico gaditano presentó aspectos comunes con ambos grupos, lo que no puede interpretarse de ningún modo como falta de criterio artístico, sino más bien como una sorprendente versatilidad en la asimilación de nuevos lenguajes artísticos. Ambas generaciones fueron testigo de circunstancias históricas de enorme dramatismo y de una inestabilidad en toda una serie de estructuras sociales que llaman a su ocaso, lo que incitaría a unas expectativas vitales de renovación y a la búsqueda de nuevos objetivos, partiendo de una conciencia social de la necesidad de cambio.

El arte adquiere la condición de instrumento de denuncia social y se convierte en un medio privilegiado para plasmar la realidad histórica que vive

esta sociedad. Aunque Manuel de Falla nunca se postuló claramente en la manifestación de una militancia ideológica, no podemos obviar que ciertos momentos de su vida y muchos aspectos de su legado artístico muestran este sentido crítico que el compositor tenía ante la realidad socio-cultural de esta España entre siglos. Su obra muestra permanentemente una actitud de búsqueda que ansía lograr nuevos valores artísticos, empapándose de un pasado cultural referencial, pero, al mismo tiempo, conquistando nuevos horizontes mediante lenguajes personales y vanguardistas.

La música culta en la primera época formativa de Falla era una disciplina de adorno. Más allá de los consejos recibidos por sus primeros mentores en Cádiz, Sevilla o Madrid, su gran referente y fuente de inspiración para lograr encontrar su camino fue Felipe Pedrell: «hay que construir para los demás, sin vanas ni orgullosas intenciones: solo así podrá cumplir el arte su noble misión social»⁶².

El proceso evolutivo a nivel artístico que experimenta Manuel de Falla parte de una inspiración regionalista, hasta alcanzar una dimensión universal. La evolución de su lenguaje en obras maestras del catálogo de Falla como *El amor brujo* o *El sombrero de tres picos* será hasta cierto punto similar a la de su amigo Ignacio Zuloaga, quizá el pintor más internacional de la generación del 98, que plasmará los problemas de conciencia nacional a través de personajes marginados socialmente (campesinos, gitanos, etc.). Para los intelectuales de la generación del 98, el arte debía cumplir dos funciones primordiales: por un lado, denunciar la realidad social española y, por otro, satisfacer unos objetivos de culturización de dicha sociedad:

Yo creo en una bella utilidad de la música desde un punto de vista social. Es necesario no hacerla de manera egoísta, para sí, sino para los demás... Sí: trabajar para el público sin hacer concesiones: he aquí el problema. Esto es mi preocupación constante⁶³.

⁶² Antonio Fernández-Cid, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975, p. 335.

⁶³ Manuel de Falla, *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1950, p. 107.

Pese a este vínculo generacional, que provoca una tendencia ineludible a englobar a todo un grupo de intelectuales dentro de una generación, en este caso la del 98, los rasgos personales e individuales de cada uno de ellos prevalecen sobre el hecho de pertenecer a una escuela:

La música únicamente puede ser la expresión de una individualidad. Ninguna «escuela» puede componer música, pero puede, en cambio, con la mayor facilidad frustrar la individualidad de los jóvenes artistas⁶⁴.

Yo soy de los que piensan que un verdadero artista no debe jamás afiliarse a tal o cual escuela, por eminentes que sean las cualidades que en ellas resplandecen. El individualismo es —a mi modo de sentir— una de las primeras virtudes que deben exigirse al artista creador⁶⁵.

Falla siempre trabajó con el celo y rigor de un artesano disciplinado. Pertenecía a una generación de compositores cuya visión del artista estaba muy alejada del estereotipo romántico. Sus mentores parisinos, Claude Debussy, Paul Dukas y Maurice Ravel evitaban el favor del público. Para Falla sus capacidades artísticas eran un deber sagrado para el desarrollo de un talento otorgado por Dios:

Y quienes así no lo vean (o no quieran verlo) no saben lo que pierden. Lo que sí afirmo es que de la Verdad de Dios, lo primero el Arte: que el arte solo puede ser verdaderamente eficaz cuando está iluminado y sostenido por aquella verdad. Es entonces cuando sobreviene la Belleza con valor esencial. Esto es lo cierto y lo demás sí que son fantasías con las que procuramos pasar el tiempo⁶⁶.

Tanto su sentido artístico basado en la inspiración nacional, con tintes costumbristas, como la evolución hacia lo abstracto son elementos inalterables y constantes en su obra artística. Particular atención merecen en lo que se refiere a su capacidad creadora y por su significación vital los años en los que fija su residencia en Granada, en un carmen humilde, íntimo, recogido y con la

⁶⁴ *Idem.*, p. 101.

⁶⁵ *Idem.*, p. 50.

⁶⁶ *Apud.*, Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process...* (ob. cit., pp. 25-26): escrito de Falla en la parte posterior del libro de Pio Baroja de *La feria de los discretos*, ed. Caro Raggio, Madrid, 1917, AMF.

permanente fuente de inspiración de la Alhambra. Falla encuentra en este hogar su micromundo, exento de vanidad, alejado de la muchedumbre y el mundanal ruido, pleno en la felicidad de lo simple, junto a su piano y un reducido grupo de amigos queridos y admirados cuya familiaridad corteja. Este aspecto estaría en total sintonía con las reflexiones contenidas en uno de sus pasajes favoritos de Azorín, cuyas obras completas formaban parte de su biblioteca personal:

Entonces es cuando, solos espiritualmente, solos con la Naturaleza, sin sanciones oficiales, sin consagraciones de las muchedumbres; entonces es cuando, en nuestras horas de silencio y de profunda paz y de meditación percibimos la relación profunda y misteriosa de las cosas⁶⁷.

Falla no es un compositor de creación fluida ni fecundo en cuanto a los opus que componen su catálogo. Su inflexible sentido autocrítico, su lentitud creadora, su necesidad de investigación prolija sobre las fuentes, su respeto a la tradición, etc., han limitado la extensión cuantitativa del legado del genial artista gaditano, pero ningún estudioso de su obra podrá afirmar que en todas sus etapas creativas aparece, ni siquiera en ciernes, un sentido de estancamiento. Sus primeras obras consisten en pequeñas canciones y piezas muy del gusto de su época, las cuales evolucionarán hasta un ascetismo creador en el que imperan las vanguardias, visible, claramente, en obras como su concierto para clavicémbalo o su malograda *Atlántida*. Falla es un creador muy difícil de catalogar en lo que se refiere a etapas y épocas estancas en su producción, por la constante evolución de su lenguaje creativo. Hablemos de *La vida breve*, *El amor brujo*, *Las siete canciones populares*, *Noche en los Jardines de España*, *El sombrero de tres picos* o *El retablo de maese Pedro*, la variedad de elementos siempre aparece ahormada por una inflexible minuciosidad que crea un estilo absolutamente personal y único, sin antecedentes ni consecuentes.

El panorama musical español solo ofrecía a Falla la alternativa de convertirse en un prolongador de las tradiciones decimonónicas y una

⁶⁷ *Apud.*, Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process...* (ob. cit., p. 26): Azorín, *Clásicos y Modernos*, ed. Caro Raggio, Madrid, 1919.

obligación inexcusable de cultivar ciertos géneros para alcanzar el éxito profesional. Por ello no encuentra otra alternativa que partir en busca de los estímulos artísticos que España no podía ofrecerle y, como tantos otros intelectuales de su época, encontró en París el ecosistema cultural que le permitió hallarse a sí mismo y a la verdadera cultura de su patria. En este momento vital, Falla comenzaría a entroncar con la estética de los intelectuales de la generación del 27, aunque generalmente se asocie esta generación al legado cultural de base literaria. Los artistas de este grupo asumen nuevos ideales estéticos y una visión del arte modernizante y vanguardista.

El músico gaditano se convertiría en el máximo exponente de estos valores en el ámbito musical, conectados intrínsecamente con las corrientes culturales europeas. Uno de los elementos más característicos de esta generación fue su sincero interés en la práctica activa de varias disciplinas artísticas. Sirvan como ejemplo las vocaciones musicales y escénicas de Federico García Lorca, la pictórica de Alberti o la devoción musical de Cernuda, lo que dio lugar a multitud de manifestaciones artísticas colectivas que fusionaron diferentes disciplinas creativas. Manuel de Falla se integró plenamente con los artistas de la generación del 27, trasladando su residencia permanente a Granada, pese a la diferencia de edad con la mayoría de ellos.

La ciudad nazarí fue testigo excepcional de iniciativas colectivas que involucraron a Falla, García Lorca (Fig. II.1), Manuel Ángeles Ortiz o Hermenegildo Lanz, con proyectos culturales que, a pesar de estar inscritos en un ámbito local, alcanzaron dimensión universal. Podrían contarse entre estos proyectos las actividades teatrales de La Barraca, los proyectos de títeres de cachiporra o el Concurso de Cante Jondo, en los cuales cada uno aporta sus conocimientos en diversos ámbitos creativos para llegar al objetivo de crear arte para el pueblo, no exento del sentido lúdico que todos ellos consideraban que debía acompañar a la cultura y a la espontaneidad artísticas. La Granada de los

años 20 se convertiría en enclave de excepción en la lucha entre el arte oficialista y el progresista.

II.2.1. Experiencias escénicas de Manuel de Falla

La obra de Manuel de Falla es protagonista de un debate estético que, bajo la denominación de «renovación», se encuentra presente en toda manifestación artística de la época. La evolución estilística progresiva y permanente de su legado artístico es algo intrínsecamente vinculado al momento histórico en el que Falla vive.

El arte moderno es el resultado de una actitud rupturista frente a los valores decimonónicos de la estética artística tradicional, cuyos resultados serían visibles a través de corrientes de diversa índole. El lenguaje que adoptaría Falla sintetiza los objetivos de renovación de los idiomas tradicionales y el desarrollo de un lenguaje que adopta de un modo muy individual la vanguardia artística del momento. Esta evolución puede contemplarse al analizar los motivos empleados en obras maestras como *La vida breve* y *El amor brujo*, marcadamente localistas y folclóricos, en contraposición con los de sus dos últimas obras escénicas: *El retablo de maese Pedro* y *La Atlántida*.

Los planteamientos escénicos de Falla son una muestra referencial de toda esa convivencia entre corrientes de vanguardia y tradición, también en lo que a escenografía se refiere. Frente a los convencionales decorados de Zuloaga, nos encontramos con los extremos vanguardistas de las colaboraciones con Picasso, sin poder obviar el eclecticismo de las propuestas escenográficas de Manuel Ángeles Ortiz y Néstor de la Torre.

Falla sería también epicentro de la revolución que estas décadas marcarían en el desarrollo del *ballet* como espectáculo escénico. La concepción de este como una obra de arte total, en la cual música, coreografía y

escenografía forman un todo, supondría que el compositor comienza a vincular sus elecciones de escenógrafos a la estética que dicho aspecto de la representación debía compartir con el ámbito musical. El objetivo de lograr ofrecer una obra de arte total implicaba la consecución de la sinestesia entre todas las disciplinas artísticas involucradas.

El interés de Falla por el ámbito escénico y operístico tiene uno de sus pilares en un intenso compromiso nacionalista, prueba de lo cual sería su propuesta de 1915 para la creación de una compañía nacional de ópera con sede en Madrid y una subvención anual no inferior a 40 000 pesetas, cuya función principal sería el fomento de la ópera española emergente. El borrador del proyecto establece sus bases en siete puntos fundamentales, que resumen las convicciones de Falla sobre qué debía ser el teatro escénico español, entre los que se incluyen contar con plantillas vocales e instrumentales de nacionalidad española, así como con una programación en la que tres cuartas partes de las funciones programadas fuesen de procedencia nacional. Del análisis de este proyecto destacamos, en relación con el ámbito escenográfico, el punto 5.º, en el que Falla contempla la totalidad de los aspectos escénicos: escenografía, vestuario, guiones de escena, etc., que requieran las obras que se representen; y el punto 6.º, en el que Falla apuesta por que el director de la orquesta asuma el rol del director del Teatro Lírico Nacional:

1º/ El *Teatro Lírico Nacional* podrá funcionar, como ya hemos dicho, en cualquiera de los teatros existentes en nuestra Capital, siempre que el edificio fuese en todos conceptos digno y apropiado al fin para el que, temporalmente, habrá de utilizarse, y cuyas dimensiones no fueran inferiores a las del Teatro Español, ni superiores a las del Teatro Real de Madrid.

2º/ El número de profesores que comprendan su orquesta variará según las dimensiones del teatro utilizado; pero sea cual fuese la constitución de la orquesta, el número de instrumentistas que formaran el quinteto de cuerda no podrá ser inferior al siguiente:

1ºs Violines = 10

2ºs Violines = 8

Violas = 6

Violoncellos = 4

Contrabajos = 4

3º/ Los artistas de canto serán de nacionalidad española y, a ser posible, los premios de nuestros conservatorios de música y declamación. Solo alguna rara excepción podía [] a favor de un artista extranjero de mérito eminente.

4º/ El cuerpo de coros sería formado por artistas que aunque modestos, poseyesen suficientes cualidades vocales y escénicas. Su número sería proporcionado a las dimensiones del teatro, y la proporción entre los diferentes grupos vocales que lo compusieran artísticamente equilibrados.

5º/ Tanto el decorado como el vestuario, *mise en scène* etc. etc. deberán realizar de un modo completo las condiciones artísticas que exigen las obras que hayan de representarse.

6º/ El 1er director de orquesta asumirá también la alta dirección musical del *Teatro Lírico Nacional*. Este cargo —el más importante del Teatro—, ha de confiarse a un artista español de inteligencia, cultura y autoridad reconocidas. A ser posible, serán nombrados a su elección los demás directores de orquesta y coros.

7º/ El número de funciones que el *T.L.N.* ha de celebrar por temporada no podrá ser inferior a ciento sesenta en Madrid, y cuarenta en provincias. De las celebradas en Madrid —sea cual fuera el número que alcanzasen— se consagrarán tres cuartas partes, como minimum, a obras de autores españoles. Una cuarta parte de las mismas será el máximo permitido para el número de representaciones de obras extranjeras. La misma proporción deberá observarse en las funciones celebradas en provincias⁶⁸.

Muchos de los escritos de Falla en los años de la Primera Guerra Mundial reflejaron su creencia en el ideal de un teatro lírico nacional, siendo la principal referencia el artículo «Nuestra música» de 1917⁶⁹. Incluso en el periodo en el que el estilo de Falla adopta una estética vanguardista, coincidiendo con la revolución estética que supone la composición de *El retablo de maese Pedro*, Falla no reniega de sus creencias en el nacionalismo musical. Sirva como referencia la siguiente carta a Adolfo Salazar, cuyo contenido extremadamente crítico con el sector musical conservador madrileño aparece enriquecido por la siguiente reflexión:

... Pero me consuelo pensando que todo cuanto vive en la música europea procede de un nacionalismo bien entendido. Ya lo dice Ravel: Dígase y hágase cuanto se quiera, pero a la postre los nacionalistas somos los únicos que llevamos razón... Y ¿cómo vamos a considerar agotado nuestro nacionalismo musical cuando apenas hemos hecho otra cosa en ese sentido que demostrar

⁶⁸ Proyecto de Falla para la creación de un Teatro Lírico nacional, 1915, AMF. Documentación sin clasificar.

⁶⁹ Cf. Michael Christoforidis *Aspects of the Creative Process...* (ob. cit., p. 30).

alguna que otra laudable intención? ¿O es que vamos a hacer de la música de España lo que el cursi Scriabin pretendió hacer de la Rusia?⁷⁰

El conde Villamediana, basada en el romance del duque de Rivas, se suele considerar como el primer intento de crear una ópera por parte de Manuel de Falla, aunque se desconocen más datos de la misma. La siguiente obra con argumento teatral es *Mireya*, quinteto para flauta, violín, viola, violonchelo y piano, estrenada el 10 de septiembre de 1899, la cual se inspira en el canto V del poema del mismo título de Frédéric Mistral⁷¹. De ninguna de las dos se conservan partituras.

Ese mismo año, 1899, Falla se traslada a Madrid, y la primera documentación localizada que vincula a Falla con el ámbito de las artes escénicas es la búsqueda por parte del músico de un libretista. Solicitará la ayuda del también gaditano José Jackson Veyán, del que se conserva una misiva de respuesta en la que el escritor le solicita a Falla «que tenga un poco de paciencia y vaya haciendo mientras, trabajos ligeros de polkas, valeses, etc. etc. que podremos utilizar luego»⁷². Al tratarse de un autor novel, Falla tuvo que esperar cerca de una década para lograr hacerse un hueco en un viciado ambiente teatral y que el libretista apostase por su zarzuela *Los amores de la Inés*.

La recepción en prensa de este estreno se volcó en elogios con la obra, pero no se ha encontrado referencia alguna a aspectos escenográficos de la misma, por lo que desconocemos si, aparte del vestuario escénico, la zarzuela llevó algún tipo de escenografía. Esta será la única de las zarzuelas⁷³ que Falla llegó a subir a escena; el resto de zarzuelas que reseñamos en la tabla que figura al final de este apartado no corrieron la misma fortuna. Existe una considerable

⁷⁰ Carta de Falla a Adolfo Salazar, Granada, 3 de febrero de 1923, AMF, (carpeta de correspondencia 7569).

⁷¹ Cf. Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a El retablo de maese Pedro* (ob. cit., p. 35).

⁷² Carta de José Jackson Veyán a Falla, Madrid, 4 de diciembre de 1899, AMF (carpeta de correspondencia 13469).

⁷³ Véase Antonio Gallego, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

confusión en torno al legado zarzuelístico de Falla. El compositor gaditano no mostró ningún apego por que estas obras fueran incluidas dentro de su catálogo, quizá porque las consideraba obras de juventud y de estilo musical conveniente pero no fiel a su ideal artístico, aunque el contacto con Amadeo Vives en las últimas incursiones en el género le aportan una valiosa experiencia, que partía de los conocimientos de Vives en el mundo dramático.

De este modo, la cronología de las incursiones escénicas de Manuel de Falla comienza con una zarzuela inédita, *La casa de tócame Roque*, de corte costumbrista, del mismo modo que *Limosna de amor* (sobre la obra de Jackson Veyán), *El corneta de órdenes* y *La cruz de Malta*, en las que colabora con el celeberrimo compositor de la escena española Amadeo Vives. Completan esta primera época de un Falla que debe hacerse un lugar en el complejo mundo musical de la capital madrileña la zarzuela en un acto y dos cuadros *Los amores de la Inés*, escrita sobre el libro de Emilio Dugi y estrenada en el teatro cómico de Madrid en 1902, que mencionamos anteriormente. Esta primera etapa calificada por el gran poeta y musicólogo Gerardo Diego como «preManuel de anteFalla», es ampliamente desconocida en el contexto musical de Falla, y queda completada con alguna canción ocasional y un número de páginas pianísticas de pequeño formato. Falla seguía mostrando un especial interés en la creación de obras en el ámbito escénico, quizá como reacción pendular al rechazo en este campo que tuvo en su patria.

Recién llegado a París, se embarcaría en un proyecto frustrado de ópera junto a Michel Dimitri Calvocoressi, sobre la novela de Eugène Demolder *Le jardinier de la Pompadour*. En una carta a Pedrell, el músico gaditano informaría del proyecto: «Luego empezaré una nueva ópera, cuyo poema va a hacerme Calvocoressi [...]. Precisamente esta noche vamos a ocuparnos de ello»⁷⁴. El anteriormente mencionado proyecto no vería la luz y Falla retoma el contacto con Carlos Fernández Shaw en relación con la búsqueda conjunta de un nuevo

⁷⁴ Carta de Falla a Pedrell, París, 9 de febrero de 1908, AMF (carpeta de correspondencia 7389).

proyecto escénico. La prematura muerte del libretista gaditano en 1911 y la participación de Falla en la composición de la comedia *Las flores*, junto a los Hermanos Álvarez Quintero, provocaría que esta nueva idea escénica con Fernández Shaw no pudiera concretarse. Tampoco *Las flores* serían llevadas a escena, siendo el proyecto abandonado en septiembre de 1910, aunque los bocetos conservados en el Archivo Manuel de Falla muestran un material en clara conexión con *La vida breve*.

El Manuel de Falla que empezaría a consolidarse como un referente musical internacional es el que nos encontramos en su siguiente obra escénica, *La vida breve*, drama lírico en dos actos compuesto entre 1904 y 1905 con texto de Carlos Fernández Shaw y traducción al francés de Paul Milliet, que representa una aportación magistral de Falla al desarrollo de la ópera nacional. Esta obra podría considerarse como el puente que conduce a Falla de un ambiente musical madrileño sin grandes perspectivas al París de las oportunidades artísticas. Este paso implica *de facto* la renuncia de Falla a desarrollar un lenguaje artístico que seguramente le hubiera proporcionado fama y fortuna para perseguir el sueño de encontrar su propio lenguaje.

Falla encontró el ámbito zarzuelístico repleto de vulgaridad, siendo su encuentro con Felipe Pedrell definitivo en la evolución de sus ideas musicales y en la constatación de a qué podía aspirar la música española. Pese a que *La vida breve*, ópera en un acto y gran orquestación sinfónica, ganó el concurso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, no vería la luz en el Teatro Real de Madrid hasta que Falla volvió de París como un artista consagrado. Esta obra impresionó a la élite musical parisina, principalmente a Ravel, Debussy, Fauré y Dukas, lo que facilitó su interpretación escénica en varios teatros franceses tras su estreno en Niza. Ya en esta primera obra escénica definitiva Falla muestra sus cualidades perfeccionistas, no accediendo a realizar ningún tipo de modificación para estas representaciones en la partitura e interviniendo con gran meticulosidad en todo lo que implicaba el montaje escénico.

No es intención de esta tesis analizar los pormenores escenográficos de *La vida breve*⁷⁵, como sí se hará con *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*. Sin embargo, resulta imprescindible comentar una serie de aspectos que surgirán en esta obra y se convertirán en una constante dentro de la producción escénica de Falla. Entre ellos cabe destacar el sentido de un espectáculo escénico como obra de arte total, en la que Falla cuida y medita, sin dejar nada a la mera improvisación, todos los pormenores plásticos que interaccionan con la música: vestuario, escenografía, iluminación e interpretación.

Como antecedente a *El amor brujo*, *La vida breve* se clasifica dentro de la primera etapa creativa del artista gaditano, en la que se adentra en las raíces del folclore andaluz y su imaginario costumbrista, con el Albaicín como escenario. Observaremos cómo progresivamente abandona estas fuentes en obras como *El sombrero de tres picos*, que aun desarrollándose en un ambiente granadino, presenta un lenguaje de mayor complejidad, el cual adquirirá su punto álgido en *El retablo* y la inacabada *Atlántida*.

Para la escenografía de *La vida breve*, Falla recurre a Zuloaga como escenógrafo, al considerar que su estilo pictórico corresponde magistralmente a la temática argumental que presenta esta obra. Finalmente Strelisky asumiría la labor escenográfica del estreno absoluto de *La vida breve* en Niza el 1 de abril de 1913 (Fig. II.2). Además de la colaboración del mencionado Strelisky, Falla contó para estas primeras representaciones escénicas de la obra con las propuestas escenográficas del pintor Bailly en la Ópera Cómica de París en 1914 (Fig. II.3 y Fig. II.6), Meana en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1914 (Fig. II.4 y Fig. II.5) y Fortuny en el Teatro Scala de Milán en 1932⁷⁶, cada una de ellas con lenguajes muy distintos.

⁷⁵ Para estudio de *La vida breve* se remite al Archivo Fernández-Shaw en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March.

⁷⁶ Se conservan bocetos en el Museo homónimo de Venecia y fotografías en el AMF.

Sería la representación en la Ópera Cómica de París la que indudablemente encumbraría a Falla como compositor de grandes dotes para obras escénicas, aunque el periodo en que *La vida breve* estuvo en cartel fue enormemente turbulento e intermitente, con varias representaciones canceladas, principalmente por aspectos escenográficos derivados de la falta de operatividad en los cambios de escenario y las limitadas dimensiones de la torre de tramoya para la maquinaria escenográfica, como confesaría el propio Falla a su mentor Felipe Pedrell⁷⁷.

Aunque Falla siempre hubiera preferido el concurso de su amigo Zuloaga, fue algo que no llegó a tener lugar por las imposiciones de los empresarios teatrales. Recientes investigaciones analizan en profundidad los aspectos escenográficos de *La vida breve*⁷⁸, proceso del cual nosotros extraemos el interés que Falla mostró desde el principio por los aspectos escenográficos, trasladándose a la Costa Azul para supervisar en primera persona el proceso del estreno y el trabajo de Strelisky. Este *modus operandi* se convertiría en una constante en obras escénicas posteriores, siempre y cuando la agenda profesional de Falla lo permitiera.

Muchos años distan entre la primera ópera compuesta por Falla, *La vida breve* y su *Retablo de maese Pedro*. Estos años suponen un cambio radical en su concepto estético en relación con este género específico. Desde su intención de recrear un nacionalismo romántico idealizado en *La vida breve*, nos encontramos en el Falla de finales de 1910 a un compositor influenciado claramente por las

⁷⁷ Carta de Falla a Felipe Pedrell, París, 25 de febrero de 1914, AMF (carpeta de correspondencia 7389).

⁷⁸ Véanse Manuel García Matos, «El folclore en “La vida breve” de Manuel de Falla», *Anuario Musical*, num. XXVI (1971), pp. 173-197; Guillermo Fernández-Shaw, *Larga Historia de «La vida breve»*, Madrid, Ediciones de la Revista de occidente, 1972; Michael Christoforidis, «Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*», *Musicology Australia*, núm. XVIII (1995), pp. 3-12; Michael Christoforidis, «De la composition d'un opéra: les conseils de Claude Debussy à Manuel de Falla», *Cahiers Debussy*, núm. XIX (1995), pp. 69-76; M^a Victoria Arjona González, *La Vida Breve. Génesis y Recepción de la obra. Producciones Escénicas 1913-2013*, Trabajo fin de Máster, Máster en Patrimonio Musical, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Granada, Universidad de Oviedo, 2013.

recientes evoluciones escénicas en el género, posteriores al estreno del *Pelléas et Mélisande* de Debussy, así como del *Boris Godunov* de Mussorgsky. Las impresiones que causaron estas óperas vanguardistas en el compositor pueden ser leídas en el diario que Falla mantuvo de forma irregular durante estos años⁷⁹. Estas dos óperas, pese a su lenguaje musical claramente diferenciado, comparten, no obstante, un concepto de ópera como mero drama musical cantado, en el cual las arias y elementos de virtuosismo y estética favorecedora del aplauso del público no tenían lugar. La conversión de Falla a estos nuevos postulados en el género fue progresiva, llegando a acometer varios proyectos inconclusos de índole operística durante estos años en París (véase la cronología de este capítulo).

Debussy, quizá el más significativo mentor musical de Falla, aconseja a este durante sus años de estancia en la capital parisina sobre cómo mejorar su primera ópera *La vida breve* y qué aspectos debería tener en mente a la hora de acometer su siguiente ópera⁸⁰. De su análisis rescatamos una serie de relevantes consejos que Falla tuvo en cuenta para la composición de *El retablo*. En primer lugar, que evitara la inclusión de una línea melódica demasiado elaborada que interfiriera con la capacidad de comprensión del texto, huyendo del formato de aria tradicional romántica en el que el lucimiento del cantante estaba muy por encima de cualquier otro aspecto dramático:

Hacer por que la duración de tiempo empleada en la palabra cantada no sea mayor que si la palabra fuera hablada. Evitar los comentarios en la orquesta a los que dicen los personajes siempre que produzcan *longueurs* inútiles...⁸¹

Otro recurso que sugiere Debussy y que Falla tiene en cuenta en la realización de *El retablo* es cuidar sobremanera la interacción entre la música y el desarrollo argumental de la obra, supeditando la primera al segundo: «Orden

⁷⁹ Cf. Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process...* (ob. cit., p. 70).

⁸⁰ Las observaciones de Debussy de 1911 y 1912 se pueden consultar en el AMF dentro de los documentos fotocopiados que forman la colección de papeles de Valentín Ruiz Aznar.

⁸¹ Manuel de Falla, observaciones a usar en la próxima ópera de Debussy, 10 de octubre de 1911, AMF (carpeta de documentos de Valentín Ruiz Aznar).

literario). Una acción interesante no debe cortarse [...] pues de otro modo la atención del público que estaba despierta y curiosa se enfría...»⁸²

En el libreto de *El retablo* se observa el seguimiento de otros de los consejos de Debussy; en este caso sirva como ejemplo la finalización de la ópera, musicalmente muy exigua y que termina de forma precipitada: «Después de un gran efecto dramático debe terminarse el acto lo más rápidamente posible»⁸³. El consejo de Debussy de que «dos acciones paralelas bien conducidas dramática y musicalmente pueden producir un efecto de gran novedad»⁸⁴ se aprecia en el recurso dramático del «teatro dentro del teatro», combinando varias historias en el mismo momento de la acción de *El retablo*. Por último, en lo que a dramaturgia musical se refiere, Falla toma como *leit motiv* otra de las máximas de Debussy: «En una escena de gran intensidad dramática lo que hay que buscar en la orquesta es formular un fondo discreto, pero nada más [...] la atención del público está fija solamente en la acción...»⁸⁵. Falla solo incluiría grandes pasajes orquestales protagonistas en la «Introducción» de *El retablo*, momento en el que el público contempla la escena antes de la primera intervención del Trujamán; y puntualmente en los cambios de cuadro, sobre todo en aquellos que implican un cambio total en la acción.

Frente a la masa orquestal abrumadora de *El amor brujo*, Falla evolucionó para la composición de *El retablo* hacia una formación de corte camerístico que utilizará solo los medios necesarios en concordancia con el guion escénico. No obstante, en producciones puntuales, la orquestación reducida estuvo motivada por aspectos logísticos, como sucedió en las colaboraciones con Martínez Sierra, cuya compañía teatral disponía de unos recursos limitados. En su búsqueda de un nuevo universo sonoro experimentó con la inclusión de instrumentos no habituales en la orquesta tradicional. Sirva como ejemplo la incorporación del

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

clave como protagonista de la urdimbre armónica y del arpa, instrumento sobre el cual Debussy también reflexiona en el ámbito de la orquestación:

El arpa no es un instrumento de socorro ni tampoco puede servir para aumentar la sonoridad. Es un instrumento para dar color; pero nada más [...] mal usada puede producir un efecto de pobreza. Su sonoridad es de un momento en la orquesta. Mal usada puede resultar ridícula [...]. Desde luego la madera no es buena para servir de fondo al arpa⁸⁶.

[...] La mise-en-place- Lo que puede perjudicar al sujeto. Lo que no está en relación con el efecto que debe producirse. Lo inútil. Lo que sobre. No perder momentos. Que una cosa siga a la otra⁸⁷.

En 1912, Falla asistió a la producción del *ballet* de Ravel *Ma mère l'oye* (*Mi madre la oca*), que seguramente inspira una serie de ideas en cuanto a planos de acción para *El retablo*. Ravel había concebido para esta obra la idea estética del «teatro dentro del teatro», con dos personajes que recorrían el telón y cambiaban la escenografía entre los diferentes cuentos infantiles que la obra recrea. En este sentido no puede obviarse el conocimiento directo de Falla de *La historia de un soldado* de Stravinsky, en la que un narrador desarrolla una parte libre con un texto rítmicamente enunciado, combinado con mímica, y un diálogo esporádico, aspectos que aparecen con enorme similitud en *El retablo*.

Es tras el estreno de *La vida breve* en 1913, coincidiendo con el inicio de la amistad de Falla con el matrimonio Martínez Sierra y tras finalizar un periodo de siete años en contacto con la vanguardia parisina, cuando se aprecia un giro en la forma de entender la música escénica de Falla⁸⁸. Según declaró en una entrevista a Tomás Borrás tras este periodo, Falla tenía en mente dos proyectos escénicos: «Tengo pensamiento de hacer una ópera con Martínez Sierra, y en

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cf. Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a El retablo de maese Pedro* (ob. cit., p. 256).

cuanto pase la guerra, haré, para su estreno en París, una ópera con el asunto de *La adoración de la Cruz de Calderón*»⁸⁹.

Aunque no pueden considerarse *per se* obras escénicas, entre las colaboraciones de Falla con los Martínez Sierra en esta época figuran varias composiciones de música incidental, las cuales han sido documentadas por Antonio Gallego⁹⁰:

- *La Pasión*. Comedia en dos actos, estrenada en octubre de 1914.
- *Amanecer*. Comedia en tres actos, estrenada el 7 de abril 1915.
- *Tragedia de una noche de verano*. Adaptación de la obra *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, estrenada en octubre de 1915.
- *El corazón ciego*. Comedia, estrenada en septiembre de 1919 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.

El retorno parisino de Falla, precipitado por las consecuencias de la Guerra Mundial, supone su llegada a España gozando de un prestigio internacional adquirido en el extranjero. Como contraste a toda la problemática que sufrió para estrenar *La vida breve* en España, nos encontramos con otro tipo de facilidades para sus obras escénicas, la primera de las cuales se materializaría mediante el estreno de *El amor brujo* en 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Esta obra presenta elementos comunes con la puesta en escena de *La vida breve*, y quizá es la que mejor expresa la estética modernista de esta primera época. Frente a *La vida breve*, como primera fase de la trayectoria escénica de la obra de Falla, *El amor brujo* anuncia ya un carácter mucho más revolucionario.

Este aspecto de obra transgresora con las convenciones tradicionales de la escena tuvo un proceso de retroalimentación creativa hasta la intervención de Antonia Mercé en la versión de 1925 con *El sombrero de tres picos*, estrenado en Londres el 15 de junio de 1919, el cual, como ha sido mencionado

⁸⁹ Tomás Borrás, «Los nuevos músicos. El maestro Manuel de Falla», *Por esos mundos*, núm. XVI (1915), p. 269.

⁹⁰ Cf. Antonio Gallego, *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (ob. cit., pp. 268-274).

anteriormente, no puede ser considerado una ópera, sino un *ballet* que evolucionó desde la obra *El corregidor y la molinera* (Fig. II.7).

La puesta en escena de *El sombrero de tres picos*⁹¹ contó con la intervención de algunos de los artistas más prestigiosos dentro de la vanguardia europea (Massine, Picasso o Ansermet), lo que dio como resultado un espectáculo que sintetizaba diferentes disciplinas y que se convertiría en una obra de arte total. Su atmósfera distendida supone un contraste con la ambientación tenebrista y profunda de *El amor brujo*, que será analizado en profundidad en otros capítulos de esta tesis. Picasso realizó una propuesta de vestuario que fundía aspectos nacionalistas con vanguardistas, otorgando una simbología nacional a cada uno de los figurines. El estreno absoluto de *El sombrero de tres picos* constituyó un momento de enorme transcendencia en la trayectoria artística de Falla, ya que además de haber logrado crear música de estética española con dimensión universal, participa activamente en la revolución estética del *ballet* y la escena, camino por el cual discurrirán el resto de sus obras maestras en este ámbito durante las siguientes décadas.

El traslado definitivo a Granada en 1920 coincidió con un periodo en el cual Falla asistía desilusionado a todos los devenires del mundo y la política cultural del ámbito madrileño. Estas polémicas estaban protagonizadas por los enfrentamientos permanentes entre el grupo conservador dedicado a la composición principalmente de zarzuelas, con enorme poder y popularidad, y otro sector de compositores más progresistas. La situación enturbió considerablemente el ambiente cultural de la ciudad, lo cual redundó en un boicot permanente durante décadas a ciertos nombres ilustres de la música española de la primera mitad del siglo XX.

⁹¹ Para más información sobre la escenografía de *El sombrero de tres picos* véanse los treinta y dos dibujos de Picasso editados por Rosenberg en la editorial Chêne y el análisis del vestuario y la simbología del mismo de Picasso en Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla*, (ob. cit., pp. 70-75).

El periodo comprendido entre finales de 1918 y 1923 es quizá el momento en la vida de Falla en que su mundo creativo está más vinculado al teatro. Además de los proyectos referidos en este capítulo, Falla se encuentra inmerso en la creación de una de sus obras maestras, *El retablo de maese Pedro*, tratado de forma pormenorizada en el capítulo VII de la presente tesis⁹².

En 1920 se rompe la relación profesional entre Falla y el matrimonio Martínez Sierra, como consecuencia de la producción de *Don Juan de España*, en la que Falla siente que sus ideas para el libreto habían sido utilizadas sin su consentimiento. A partir de este momento tenderá a intentar controlar de manera escrupulosa los libretos y detalles escénicos de sus producciones. El siguiente fragmento de una carta de febrero de 1924 enviada por Falla a su amigo Trend, encargado de transcribir el libreto para la casa Chester, refleja el perfeccionismo y detallismo con que Falla se ocupaba de la corrección de las pruebas de sus obras, así como su interés en controlar detalles de la dirección escénica de la obra. Debe ser asimismo comentado que no se han localizado detalles similares para la puesta en escena de *El amor brujo*, lo que denota un grado de madurez escénica y teatral que el compositor demuestra de modo fehaciente en esta fase de su vida. Finalmente, la misiva demuestra la confianza otorgada a su amigo Trend, en el que delega detalles importantes de la dirección:

Falta la traducción de El Pregón (1a pág.) y luego, en la entrada de Carlo Magno, yo digo que «los pasos del Emperador y los de las personas de su séquito deben coincidir respectivamente con la primera y la segunda parte de cada compás». ¿Está así en la traducción? Al decir yo respectivamente, quiero expresar esto:

34 | | | | | etc
 4
 Pasos de e.m.
 (siempre igual)

⁹² Véase cuadro cronológico del capítulo V.8. con las diversas etapas creativas, escénicas e históricas por las que atravesó *El retablo*.

Pasos de las personas de su séquito.

Luego, en la pág. 41 (la de las que irán en el segundo y último envío) han omitido los grabadores esta indicación: «El Trujamán, que desde este momento no abandona más la escena»⁹³.

También decidió Falla establecer en el libreto un margen para la interpretación personal de cada director de escena: «Déjese al criterio del Director de escena la actitud en que han de quedar los muñecos del Retablo, después de los golpes de don Quijote»⁹⁴.

Más allá de las colaboraciones con los Martínez Sierra, Falla se relacionó directamente con los dramaturgos vanguardistas más relevantes de la escena española, como Carlos Arniches⁹⁵, con el que intentó montar un sainete; o Cipriano Rivas Cherif⁹⁶, que contactaría con Falla en 1921 para solicitar su colaboración en un proyecto de *ballet* de cámara junto a Antonia Mercé, proyecto que se denominaría *La guitarra del mesón*. La estética propuesta por Rivas Cherif era muy cercana a los ideales artísticos de Falla, combinando una temática andaluza con una plástica escénica vanguardista. Los problemas de índole empresarial y las preferencias de Antonia Mercé a la hora de colaborar con otros empresarios provocan que este *ballet* no pudiera llevarse a escena finalmente.

También con la colaboración de Antonia Mercé y Rivas Cherif, Falla emprendería un nuevo montaje escénico que, aunque no llegó a tener lugar, supone un punto de atención sobre los contactos del compositor con las tendencias más renovadoras de la escena española de principios del siglo XX. El

⁹³ *Apud.*, Manuel de Falla y John B. Trend, *Epistolario (1919-1935)*, Ed. Nigel Dennis, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2007: carta de Falla a John B. Trend, Granada, 26 de febrero de 1924. Véase anexo 1.4, carta nº 15.

⁹⁴ *Apud.*, Manuel de Falla y John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de Falla a John B. Trend, Granada, 12 de marzo de 1924. Véase anexo 1.4, carta nº 16.

⁹⁵ Carta de Carlos Arniches a Falla, Madrid, 04 de marzo de 1920, Archivo Manuel de Falla, (carpeta de correspondencia 6712). Carta original manuscrita.

⁹⁶ Véase Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época* (ob. cit., p. 110).

proyecto, titulado *La reina castiza*, que involucró en este caso al renovador Valle-Inclán y a su vanguardista obra *Farsa y licencia de la reina castiza*, se caracterizaba por la deshumanización de los protagonistas y la importancia otorgada al aspecto grotesco de toda esta farsa. La obra entusiasma a Manuel de Falla, como manifestaría a Rivas Cherif del siguiente modo: «la combinación con el Teatro de la Escuela Nueva me parece excelente así como lo que Vd. me dice sobre ópera de cámara etc., etc. Cuento Vd. desde luego con mi más completa reserva sobre todo ello»⁹⁷. Antonia Mercé planteaba su participación con una compañía de baile de cámara y, del mismo modo, Rivas Cherif proponía una reducida plantilla de actores, todo ello intrínsecamente relacionado con el ámbito del teatro de cámara, en el que Falla realiza posteriormente su *Retablo de maese Pedro*. Rivas Cherif formó en esta época una reducida compañía teatral denominada «Teatro de la Escuela Nueva» —tratada en el apartado de esta tesis centrado en el contexto teatral genérico—, con unos objetivos centrados en la renovación de la escena teatral siguiendo los precedentes de los Ballets Rusos y tomando como principio la dimensión cómica en el teatro.

Aunque cronológicamente posterior, otro proyecto escénico inconcluso fue *Lola la comedianta*, ópera bufa frustrada con libreto de Lorca, cuya realización no fue posible por los compromisos profesionales de estos dos amigos, más allá de sus ritmos de trabajo antagónicos.

En 1922 se celebra en Granada el Concurso de Cante Jondo. Numerosos investigadores han estudiado en profundidad este evento cultural⁹⁸, en el que nosotros nos detenemos meramente para hacer mención de los aspectos escenográficos sobre los que se gestó, bajo un espíritu de renovación cultural que defendía la toma de conciencia estética del pasado. La primera repercusión que tuvo la organización de este evento para Falla fue la paralización de otros

⁹⁷ Carta de Falla a Rivas Cherif, 24 de julio de 1921, AMF (carpeta de correspondencia 7497).

⁹⁸ Véase Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada, Universidad de Granada, 1962 y Enrique Lafuente Ferrari, *Zuloaga en el jubileo del cante jondo granadino, 1922*, Granada, Excmo. Ayuntamiento, 1982.

proyectos profesionales, entre los cuales estaba la finalización de *El retablo*. La involucración de Falla en los aspectos escenográficos del Concurso de Cante Jondo es de nuevo muestra del carácter perfeccionista del compositor gaditano, que no dejó nada al azar y que en todo momento procura que todo lo relacionado con el evento presente una estética común en perfecta sintonía, promoviendo la mayor parte de las iniciativas escénicas.

Aunque comúnmente se atribuye a Zuloaga la autoría de los aspectos decorativos, su presencia en París durante esta época provoca que el pintor eibarrés sea un mero colaborador activo y consejero constante, siendo la implicación directa de Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz decisiva para el desarrollo de cada uno de los proyectos organizados en relación con este evento. Un buen ejemplo de ello fue la confección del cartel que anunciaba el concurso, comentado en el capítulo dedicado a Manuel Ángeles Ortiz.

En todo lo relacionado con este proyecto Falla mostraría un interés especial en aunar música y puesta en escena, concibiendo todo el aspecto escenográfico como parte intrínseca del espectáculo y atendiendo al mismo con absoluta minuciosidad y dedicación, como demuestra la regular correspondencia entre Falla y Zuloaga durante esta época, en la que tratarán multitud de pormenores de la puesta en escena del concurso⁹⁹. El espacio elegido para el escenario fue en inicio la Plaza de San Nicolás, aunque finalmente hubo que celebrarlo en la Plaza de los Aljibes (Fig. II. 8 y Fig. II. 9), en la que Zuloaga decoró el espacio con objetos de la tradición popular granadina, como telas andaluzas, mantones, espejos y mantas de la Alpujarra. Zuloaga insistió a Falla sobre la conveniencia de evitar una escenografía demasiado prolija, propugnando la simplicidad y la fusión con el entorno de la Alhambra:

⁹⁹ Véase capítulo II.4.6. dedicado a Ignacio Zuloaga.

... Pero desde luego creo que hará falta de muy poca cosa; pues cómo puede uno soñar un escenario que tenga el fondo ese, y que tenga la grandiosidad de la Alhambra ¡¡¡del Generalife!!!

Esto es un sueño, y figúrese si por casualidad tenemos luna llena esos días!!!!¹⁰⁰

Otro de los aspectos en los que Falla también pensó fue el de la indumentaria de los participantes, que «debía estar de acuerdo con la época de mayor exaltación del Cante Jondo: los años 40 del siglo pasado, la época de los viajes de Gautier y Merimeé»¹⁰¹. En la Gaceta del Sur se hace referencia a la indumentaria recomendada:

Los artistas granadinos que bajo la dirección del insigne Ignacio Zuloaga decorarán la plaza de San Nicolás para las fiestas del «cante jondo», ruegan a las señoras y señoritas que asistan a dichos actos, vayan ataviadas con el maravilloso traje romántico de los años treinta al cuarenta del siglo XIX [...]. La idea ha tenido tan excelente acogida que nos consta que muchas señoritas se están haciendo los trajes o buscando en las casas los espléndidos atavíos de las abuelas¹⁰².

Existen multitud de proyectos escénicos frustrados que aparecen y reaparecen en la correspondencia que Falla mantenía con pintores e intelectuales de la época. De algunos de ellos se conserva más información, de otros apenas sabemos el título o la temática, aunque muchos de ellos estuvieron concebidos con Zuloaga como escenógrafo¹⁰³. Es el caso del proyecto de ópera *La muerte de Carmen*, muestra de la admiración de Falla por la obra de Bizet y la mítica figura de la novela de Merimée. Este interés escénico por mitos y leyendas de la literatura puede evidenciarse en su propósito de crear una obra escénica sobre la figura de «el barbero», idea que contaría con la aprobación de Debussy y la opinión negativa de Dukas que, como ha sido mencionado en otros capítulos de esta tesis, eran figuras referenciales musicalmente para

¹⁰⁰ Carta de Zuloaga a Falla, París, 12 de febrero de 1922, AMF (carpeta de correspondencia 7497).

¹⁰¹ Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla*, (ob. cit., p. 193).

¹⁰² Anónimo, «El centro artístico», *Gaceta del Sur*, Granada, (26 de mayo de 1922).

¹⁰³ Véase capítulo II.4.6 centrado en la figura de Ignacio Zuloaga.

Manuel de Falla¹⁰⁴. Tampoco pasaron del estadio de proyectos escénicos *La tertulia* y *Fuego fatuo*¹⁰⁵ de 1919, en colaboración con los Martínez Sierra. En el caso de la segunda, estuvo realizada sobre un libreto de Chopin y no fue editada por voluntad del propio Falla, como consecuencia de varias negativas para su representación por parte de diversos empresarios escénicos. El *Fuego fatuo* se trata de una ópera cómica de tres actos, escrito entre 1918 y 1919. La obra no se estrenó, aunque Falla terminó la instrumentación de los actos I y III. De este proyecto inconcluso sí se conservan los figurines originales diseñados por Manuel Fontanals, acuarelas de personajes de la alta sociedad francesa conservadas en el Archivo Manuel de Falla (Fig. II.11). Desgraciadamente, el tiempo empleado por Falla en este proyecto escénico frustrado le impidió acceder al encargo musical de *Pulcinella* que le propondría Diaghilev en 1919 y que finalmente completaría Stravinsky.

La concebida *a priori* por Falla como «la obra de arte total» por su ambición escénica será finalmente la protagonista de una de las desgraciadas situaciones históricas resultantes del legado de Manuel de Falla: su ópera *La Atlántida*¹⁰⁶. En ella Falla buscaba un ideal sintetizador en el que su música sería de alcance universal a través de un lenguaje que aunaría toda una serie de manifestaciones musicales de diferentes procedencias dentro de España. La gestación de este gran proyecto involucra desde su génesis al pintor catalán José María Sert (1874-1945), amigo de Falla desde los años de París y uno de los asistentes en 1923 al estreno de *El retablo de maese Pedro* en el palacio de la princesa de Polignac, que el propio Sert había decorado. Asimismo, Sert había

¹⁰⁴ Cf. Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., pp. 85-86).

¹⁰⁵ Véanse Paolo Piamonti, «Manuel de Falla, Frédéric Chopin y el enigmático *Fuego fatuo*», en *Falla-Chopin. La música más pura*, ed. Luis Gago, Granada, Archivo Manuel de Falla, col. Estudios, serie Música, núm. 2, 1999, pp. 67-121; Manuel de Falla, *Fuego fatuo, Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, LII A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla*, ed. Yvan Nommick, Granada, Archivo Manuel de Falla, col. Facsímiles, serie Manuscritos, núm. 2, 1999.

¹⁰⁶ Véase Andrew Budwig, *Manuel de Falla's Atlantida: an historical and analytical study*, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, 1984.

colaborado con diversos espectáculos organizados por los Ballets Rusos de Diaghilev. Quizá este fue un elemento determinante para que Sert fuera elegido como el escenógrafo de esta ópera inconclusa, prevista para tener lugar en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Fig. II.12).

Falla concibe esta obra en un formato que comúnmente se ha denominado «cantata escénica», partiendo de un poema del poeta catalán Jacinto Verdaguer en el cual Colón en su infancia imagina que existe otro mundo al otro lado del mar. La acción de la obra se puede situar entre lo mitológico y los tiempos remotos de la península ibérica, con claros tintes grecolatinos. La complejidad de la obra no solo era temática, también escénica, compartiendo ambas espectacularidad y grandilocuencia. Asimismo, su desarrollo podía parecer un tanto inconexo, dada la enorme diversidad de escenarios y de protagonistas.

La participación de José María Sert¹⁰⁷ como escenógrafo no es una elección arbitraria por parte de Falla, ya que el estilo pictórico de su amigo presentaba claramente estos aspectos de grandilocuencia y efectismo, siendo uno de los escenógrafos más reputados en diferentes países y el mayor exponente del denominado «muralismo catalán». Sert muestra una obsesión por el aspecto decorativo de la pintura, cuya finalidad parece ser crear suntuosidad en las paredes, pareciendo más un decorador que un mero pintor. Una de las virtudes más destacadas como escenógrafo de Sert era su capacidad para dominar grandes espacios, logrando creaciones deslumbrantes¹⁰⁸.

Falla se encontraba inmerso en la concepción de esta obra desde 1926 e informó a Sert en noviembre de 1928 de sus objetivos escénicos con gran precisión en lo referente a las apariciones de la escenografía. Muestra de ello

¹⁰⁷ Véase correspondencia Manuel de Falla-José María Sert, AMF (carpeta correspondencia 7619).

¹⁰⁸ Cf. Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 120).

son los siguientes fragmentos de una sustanciosa y nada habitual carta en el epistolario del compositor que tarda en escribir tres días:

... volviendo a la realización escénica, yo veo cada vez con mayor claridad y convicción que las escenas deben ser sin movimiento abandonando por consiguiente el primer proyecto del escenario móvil. Nada de esto. Más bien lo que se puede hacer es dividir la acción (principal) de un cuadro (cuando la situación dramática lo exija) en dos o más partes, separando los cuadros por cortinas de tul que vendrían a oscurecerlas hasta su desaparición, y después, a la inversa, elevar las cortinas de tul descubriendo la segunda parte del cuadro. Los cuadros deben dar también la impresión de antiguas vidrieras de catedral [...].

Para el Prólogo, ya está sobreentendido que el telón ascendente descubrirá Atlas sosteniendo el firmamento [...].

Comprenda Vd. que lo que yo veo en cuanto a decoración, vestuario, etc., no posee más que un valor de indicación, pero que me parece útil de hacérselo ver tal como yo lo veo, es decir, tal como yo veo los cuadros cuando compongo la música...¹⁰⁹

La carta continúa enumerando y compartiendo con Sert todo tipo de detalles escenográficos de cada escena, que esbozan una escenografía grandiosa y compleja; por ejemplo, cuando describe el templo de Neptuno «de una longitud y altura inmensas. Los muros forjados de rocas. La bóveda de marfil incrustado de plata y de cobre dorado. Enorme estatua de Neptuno»¹¹⁰. Para la indumentaria, Falla se inspiraría en el grupo escultórico del Partenón de Atenas, obra de Fidias, plasmando una libre y personal representación del mundo clásico, que contrastaría con los aspectos escenográficos que representarían el otro mundo a partir del cuarto cuadro.

Finalmente *La Atlántida* se estrenó el 18 de junio de 1962 en la Scala de Milán¹¹¹ (Fig. II.13). Aunque el escenógrafo de este estreno fue Alexander Benois, del que ampliamos información en el apartado dedicado a los Ballets Rusos, la escenografía contempla con extraordinaria fidelidad las indicaciones de Falla enviadas en la carta anteriormente citada treinta y cuatro años antes.

¹⁰⁹ *Apud.*, Manuel Orozco Díaz, *Biografía completa de Manuel de Falla*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1969: carta de Falla a Sert, Granada, 10 de noviembre de 1928.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ En el archivo de la Scala se conservan bocetos de originales de Benois para *La Atlántida*.

Curiosamente esa misma temporada Benois sería el escenógrafo de la reproducción de *El retablo* en la Scala.

La puesta en escena y la indumentaria proyectadas por Benois según las ideas primigenias de Falla y Sert, que serían también respetadas en producciones posteriores de la obra, no gozaron en esta ocasión del favor del público ni de la crítica artística especializada, quizá debido a que habían sido planteadas varias décadas antes y los gustos estéticos habían evolucionado¹¹².

¹¹² Cf. Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 125).

II.2.2. Cronología de los proyectos escénico-teatrales en la vida y obra de Manuel de Falla

A continuación se establece una datación de los proyectos escénico-teatrales en la vida y obra de Manuel de Falla. Obsérvese que dichas incursiones se intensifican desde 1914.

Tabla 1. Cronología de los proyectos escénico-teatrales en la vida y obra de Manuel de Falla

FECHA	OBRA	VÍNCULACIÓN CON EL ÁMBITO ESCÉNICO Y ESCENOGRÁFICO
[fecha desconocida]	<i>El conde Villamediana</i> . Primer intento de crear una ópera, basada en el romance del duque de Rivas.	
1899	<i>Mireya</i> . Quinteto inspirado en el canto v del poema de Frédéric Mistral.	Solicitud de un libreto a José Jackson Veyán, que rechaza el encargo y le recomienda que se introduzca progresivamente en el ámbito escénico a través de piezas de danzas más sencillas como «de polkas, valeses, etc.».
1900 ca.	<i>La Juana y la Petra</i> o <i>La casa de tócame Roque</i> . Proyecto de zarzuela no estrenado. Libreto de Javier Santero sobre un sainete de Ramón de la Cruz.	
1902	Estreno de la zarzuela en un acto y dos cuadros <i>Los amores de la Inés</i> en el Teatro Cómico de Madrid.	
1902 ca.	<i>Limosna de amor</i> . Proyecto de zarzuela no estrenado. Libreto de José Jackson Veyán sobre la comedia homónima de Arregui en un acto.	
1903 ca.	<i>El cornetín de órdenes</i> . Proyecto de zarzuela junto a Amadeo Vives en tres actos.	
	<i>La cruz de Malta</i> . Proyecto de zarzuela junto a Amadeo Vives.	
1904 ca.	<i>Prisionero de guerra</i> . Proyecto de zarzuela junto a Amadeo Vives.	
1904	Falla presenta <i>La vida breve</i> junto a Carlos Fernández Shaw en el concurso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	
1907	Falla decide su traslado a París, animado por Joaquín Turina, donde permanece hasta el verano de 1914.	Viaja como pianista de una compañía de pantomima por Francia, Bélgica, Suiza y Alemania. Conoce a Debussy, Dukas, Ravel, Viñes o Roland-Manuel.
1908	Paul Milliet traduce <i>La vida breve</i> , para facilitar su estreno en Francia.	

1908	Proyecto de ópera frustrada junto a Michel Dimitri Calvocoressi, sobre la novela de Eugène Demolder <i>Le jardinier de la Pompadour</i> .	
1910	Estrena en París <i>Trois mélodies</i> junto a la soprano Ada Adiny-Milliet. <i>Las flores</i> , proyecto de comedia musical frustrado junto a los Hermanos Álvarez Quintero.	Conoce a Georges Jean-Aubry, Ignacio Zuloaga, Joaquín Nin y Wanda Landowska.
1911-1912		Consejos de Debussy sobre cómo mejorar su primera ópera <i>La vida breve</i> y aspectos a tener en mente a la hora de acometer las siguientes.
1912		Falla asiste a la producción del <i>ballet</i> de Ravel <i>Ma mère l'oye</i> , que incluía pasajes con la idea estética de «teatro dentro del teatro».
1913	<i>La vida breve</i> se estrena el 1 de abril en el Casino de Niza.	Strelisky asumiría la labor escenográfica del estreno absoluto de <i>La vida breve</i> . El ensayo general sería el 30 de diciembre, con público y crítica. Conoce al matrimonio Martínez Sierra.
1914		Carta de Falla a Pedrell en referencia a las cancelaciones y problemas derivados de la escenografía de la representación de <i>La vida breve</i> en la Ópera Cómica de París.
1914	<i>La vida breve</i> se representa el 14 de noviembre en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.	<i>La vida breve</i> se estrena en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con escenografía de Meana.
1914	Composiciones de música incidental para obras teatrales del matrimonio Martínez Sierra, entre las que Antonio Gallego ha documentado las siguientes: - <i>La Pasión</i> . Comedia en dos actos, estrenada en octubre de 1914. - <i>Amanecer</i> . Comedia en tres actos, estrenada el 7 de abril de 1915. - <i>Tragedia de una noche de verano</i> . Adaptación de la obra <i>Sueño de una noche de verano</i> de Shakespeare, estrenada en octubre de 1915. - <i>El corazón ciego</i> . Comedia, estrenada en septiembre de 1919 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.	
1915	<i>El amor brujo</i> . Pantomima que combinaba danza con música. Estreno el 15 de abril en el Teatro Lara de Madrid.	En colaboración con María y Gregorio Martínez Sierra, primera versión, con Pastora Imperio en el papel de Candelas. Néstor Martín Fernández de la Torre realiza la primera escenografía de <i>El amor brujo</i> .
1915	Viaje de Falla y María Lejárraga a Granada.	

1915	Intenso trabajo sobre <i>Noches en los jardines de España</i> y finaliza <i>El pan de Ronda que sabe a verdad</i> , sobre texto de María Lejárraga.	Estancia junto a Santiago Rusiñol en Sitges.
1916		Entre 1916 y 1917, Falla viaja por España junto a Serguéi Diaghilev y Leónide Massine.
1917	<i>El corregidor y la molinera</i> . Farsa en dos cuadros con música sobre el texto literario de Pedro Antonio de Alarcón.	En colaboración con María y Gregorio Martínez Sierra.
1917		Arbós y la Sinfónica de Madrid ofrecen una versión de concierto para orquesta de cámara de <i>El amor brujo</i> . Nuevos viajes junto a Diaghilev y Massine, asistiendo a la inauguración del monumento a Goya en Fuendetodos.
1918	Trabajos sobre la ópera cómica <i>Fuego fatuo</i> con libreto de María Lejárraga. Proyecto frustrado. Encargo de <i>El retablo de maese Pedro</i> por parte de la princesa de Polignac.	Fontanals diseña figurines originales para <i>Fuego fatuo</i> , conservados en el Archivo Manuel de Falla
1919 ca.	Proyecto frustrado sobre <i>La muerte de Carmen</i> . Proyecto frustrado sobre «el barbero».	
1919	<i>El sombrero de tres picos</i> . Reposición escénica de <i>El corregidor y la molinera</i> . Estreno del <i>ballet</i> en el Alhambra Theatre de Londres el 22 de julio con los Ballets Rusos.	Sigue la estética vanguardista de Diaghilev. Coreografía de Leónide Massine y decorados y figurines de Picasso. Los telones se realizaron por Picasso junto al matrimonio ruso Violette y Vladimir Polunin en los talleres del Convent Garden de Londres.
1919	<i>La tertulia</i> y <i>Fuego fatuo</i>	En colaboración con los Martínez Sierra. Paralelamente a la composición de <i>Fuego fatuo</i> , Diaghilev le encarga a Falla un <i>ballet</i> sobre fragmentos de música antigua italiana, principalmente de Pergolesi. La negativa de Falla por su excesivo trabajo resultaría en una orquestación de estas obras por Stravinsky, de la que nacería <i>Pulcinella</i> .
1920	Posible sainete. Inconcluso.	Colaboración con Carlos Arniches.
1920	Éxito abrumador de <i>El sombrero de tres picos</i> en Teatro Nacional de la Ópera de París (Fig. II.10).	
1920	<i>La gloria de Don Ramiro</i> . Ópera frustrada.	Enrique Larreta (autor) y la compañía de Ignacio Zuloaga con este último como escenógrafo.
1921	Vinculación con el mundo cultural granadino, junto a Lorca, Lanz o Ángeles Ortiz.	
1921	En noviembre se rompe la relación profesional entre Falla y el matrimonio Martínez Sierra, como consecuencia de la producción de <i>Don Juan de España</i> , en la que Falla siente que sus ideas para el libreto habían sido utilizadas sin	

	su consentimiento.	
1921	<i>La guitarra del mesón</i> (no se llega a estrenar por problemas económicos). Proyecto de <i>ballet</i> de cámara en colaboración con <i>la Argentina</i> que se inspiraba en unos versos de Antonio Machado.	Colaboración con Cipriano Rivas Cherif.
1921	<i>La leyenda del organista benedictino</i> . Proyecto escénico frustrado.	En colaboración con Ignacio Zuloaga como escenógrafo.
1921	Proyecto escénico frustrado <i>La reina castiza</i> , que involucraría a Rivas Cherif como promotor, Valle-Inclán como dramaturgo y Antonia Mercé, con un <i>ballet</i> de cámara.	
1921-1924	Proyecto escénico abandonado basado en los romances de <i>El Cid Campeador</i> .	En colaboración con Ignacio Zuloaga como escenógrafo.
1922		Falla organiza el Concurso de Cante Jondo en Granada con la colaboración en los preparativos escénicos de Zuloaga, Lanz y Ángeles Ortiz.
1922-1924	<i>Lola la comedianta</i> . Ópera bufa frustrada.	Proyecto basado en un libreto de Lorca.
1922		Falla conoce en Sevilla a Segismundo Romero y Eduardo Torres, colaboradores en la fundación de la Orquesta Bética de Cámara.
1923	Falla escribe música incidental para una colaboración escénica con Lorca y Lanz en Granada.	Representación con títeres de cachiporra de <i>Los dos habladores</i> (entremés atribuido a Cervantes), <i>La niña que riega la albahaca</i> y <i>El auto de los Reyes Magos</i> .
1923	Estreno de <i>El retablo de maese Pedro</i> en versión de concierto en Sevilla.	
1923	Estreno escénico de <i>El retablo de maese Pedro</i> en el salón de la princesa de Polignac.	Colaboraciones escenográficas con Lanz, Viñes y Ángeles Ortiz.
1925	Estreno de la versión definitiva de <i>El amor brujo</i> en el Trianon Lyrique de París.	Escenografía y vestuario de Bacarisas, con la interpretación de Antonia Mercé.
1925	Estreno escénico de <i>El retablo de maese Pedro</i> en Sevilla, con posterior gira nacional, cancelada parcialmente.	Retoma las colaboraciones escenográficas con Lanz, Viñes y Ángeles Ortiz.
1925	Representación en Nueva York de <i>El retablo de maese Pedro</i> .	
1926	Representación de <i>El retablo de maese Pedro</i> el 26 de abril en Ámsterdam.	Colaboraciones escénicas con Luis Buñuel, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes.
1927	Música incidental para <i>El gran teatro del mundo</i> de Calderón de la Barca en Granada.	Colaboraciones escénicas de Antonio Gallego, Lanz y Ángel Barrios.
1928		Falla y Sert trabajan en la escenografía para <i>La Atlántida</i> .

1928	Viaje a París para supervisar la reposición de <i>El amor brujo</i> .	Producción de Antonia Mercé y decorados de Bacarisas.
1928	Representación de <i>El retablo de maese Pedro</i> en la Ópera Cómica de París.	Colaboración escénica de Zuloaga.
		Colaboración en el homenaje a Lorca y Margarita Xirgu coincidiendo con el estreno de <i>Mariana Pineda</i> en Granada.
		Viaje a Cádiz para trabajar sobre la ambientación de <i>La Atlántida</i> en las ruinas de Sancti Petri, supuesto lugar de localización del templo de Hércules.
1931	Viaje a Londres para dirigir <i>El retablo de maese Pedro</i> , retransmitido por la BBC.	
1932	Producción de <i>El retablo de maese Pedro</i> en Venecia dentro del SIMC.	Se elaboran nuevos títeres para <i>El retablo</i> , tallados por Fischer. <i>La vida breve</i> se representa en el Teatro Scala de Milán con escenografía de Fortuny.
1934	Música incidental para <i>La vuelta de Egipto</i> de Lope de Vega en Granada.	Escenografía de Lanz.
1944		Trabajos desde Argentina para la versión cinematográfica de <i>El retablo de maese Pedro</i> .
1962	Estreno de <i>La Atlántida</i> en la Scala de Milán.	Escenografía de Alexander Benois.

II.3. LA VANGUARDIA ESCENOGRÁFICA EUROPEA

II.3.1. Propuestas escenográficas renovadoras contemporáneas a la figura de Manuel de Falla

La investigación en el ámbito escenográfico durante el siglo XX está intrínsecamente vinculada a la historia del teatro moderno. Si abordamos la figura de cualquiera de los más eminentes renovadores de la escena del viejo continente (Craig, Meyerhold, Copeau...), es imposible comprender la esencia de su teatro sin discernir los aspectos característicos de la concepción del espacio escenográfico en cada uno de ellos.

La profunda renovación que experimenta el ámbito de la decoración escénica en las primeras décadas del siglo XX se genera principalmente como consecuencia de los cambios introducidos en la propia arquitectura teatral. La búsqueda de nuevas estéticas y la aplicación en el ámbito escénico de una serie de avances técnicos provocan que la decimonómicamente tradicional «sala a la italiana» comience a perder su lugar de privilegio desde finales del siglo XIX¹¹³. Una de las primeras figuras revolucionarias en el ámbito escenográfico durante el periodo entre siglos será el director francés André Antoine, en cuyos proyectos con el Théâtre Libre defendió claramente el naturalismo en escena, incidiendo además en una cuidada utilización de la luminotecnia como creadora de efectos dramáticos¹¹⁴.

Los creadores escénicos con ansias renovadoras, siguiendo la línea apuntada por Antoine, comienzan a cuestionar, en primer lugar y de forma sistemática, la lógica y verosimilitud cara al espectador que implicaba, en la

¹¹³ Cf. José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo», *Revista de estudios teatrales*, núm. XIII/XIV (1998-2001), p. 95.

¹¹⁴ Cf. Juan Carlos Hidalgo Ciudad, «Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX», en AA.VV., *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Colección Cuadernos Escénicos, 2004, p. 246.

escenografía tradicional de la época, tener un actor tridimensional formando parte de un decorado o paisaje pintado bidimensionalmente. Las primeras propuestas renovadoras que buscan revertir esta consolidada tradición fueron de índole naturalista, basadas en procurar que todos los objetos en la escena fueran reales¹¹⁵. Fue este un paso necesario y definitivo para lograr que el ámbito escenográfico gozara de una autonomía mayor y pudiera ser considerado como una obra de arte *per se*, ampliando significativamente el campo de experimentación plástico y estético que las vanguardias, al cabo de los años, convertirían en suyo. El mismo Richard Wagner, desde el último tercio del siglo XIX, apostó no solo por la figura del director de escena como garante de una concepción unitaria de todo el espectáculo escénico, sino también por una escenografía que empleara utilería auténtica dentro de una arquitectura escenográfica tridimensional, en detrimento de la costumbre de lienzos pintados para los espectáculos de estética romántica tradicional¹¹⁶.

Los grandes renovadores de la escena europea añaden su impronta personal al ámbito escenográfico. Las vanguardias intentan encontrar soluciones a sus inquietudes a través de múltiples propuestas, partiendo de que el espacio escénico debe convertirse en un arte visual para todas ellas. Con el París de principios de siglo como escenario principal, inmerso en un ambiente de protesta y polémica, y amparado por la conciencia colectiva de la absoluta necesidad de renovación en las artes, asistimos al nacimiento del *art nouveau*. Durante aproximadamente un cuarto de siglo, la capital francesa fue el centro mundial de las artes y las vanguardias artísticas, un lugar donde todos los artistas que compartían este ideal estético buscaban consolidarse.

Adolphe Appia sería pionero en la búsqueda por relacionar los movimientos del actor con el plano horizontal del escenario (asociado a la

¹¹⁵ Cf. José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936...» (ob. cit., p. 97).

¹¹⁶ Cf. Juan Carlos Hidalgo Ciudad, «Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX» (ob. cit., p. 245).

gravedad del cuerpo humano) y el eminentemente vertical de la escenografía (Fig. III.1). Llegó incluso a diseñar, en 1910, el primer teatro moderno sin proscenio, la Escuela de Música de Hellerau en Dresde (Fig. III.2), con la que rebatió la tradicional concepción del edificio teatral mediante la creación de un espacio único polivalente para artistas y público, adaptable a diferentes propuestas escénicas. Para Appia, la escenografía no puede encorsetarse en los clásicos elementos bidimensionales conformados principalmente por telones superfluos; por el contrario, el espacio escénico está determinado por el cuerpo del actor y es necesario eliminar las barreras arquitectónicas que lo separan del patio de butacas, rompiendo las embocaduras y candilejas que colocan al actor dentro de un cuadro tridimensional. Acérrimo defensor y admirador de la figura de Richard Wagner, su asistencia a *Parsifal* en el Festival de Bayreuth en 1882 marcó toda su obra posterior. Transcurridos diez años desde esta trascendental experiencia, redacta las *Notas para la puesta en escena del Anillo del Nibelungo*, aunque no será hasta otros veinte años después cuando trabaje con una propuesta escenográfica para *Parsifal*¹¹⁷. Curiosamente, en ella considerará el aspecto musical como el principal cohesionador de la acción dramática y espacial, dándole unas proporciones visuales y contraviniendo los postulados de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner, que Appia traducía como «obra de arte integral»¹¹⁸. Appia también fue pionero a la hora de introducir grandes adelantos técnicos en el ámbito de la iluminación escénica. Por ejemplo, en 1903 idea una lámpara de luz difusa, a la que le seguiría el invento de la cúpula Fortuny¹¹⁹. Sus propuestas escenográficas solían plantearse en colores neutros, también en el vestuario, estando la utilización de la luz destinada a crear un efecto dramático que muestra una afinidad misteriosa con la música¹²⁰. El uso

¹¹⁷ Cf. Felisa de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, Barcelona, Colección arquia/tesis, 2009, p. 99.

¹¹⁸ Cf. *Idem.*, p. 103.

¹¹⁹ Basada en un sistema de planchas iluminadas que cambian de color al tiempo que generan el efecto de una cúpula celeste.

¹²⁰ Cf. Felisa de Blas Gómez, *El teatro como espacio* (ob. cit., p. 107).

de focos multidireccionales buscaba resaltar los claroscuros en la escena, que, en sus propuestas, estaba repleta de plataformas, escaleras y rampas, con el objetivo de dinamizar las capacidades motoras de la acción por medio de puntos de apoyo, ya que el cuerpo humano necesitaba de esos obstáculos para poder expresarse. Se anticipaban, así, algunos de los postulados de Meyerhold¹²¹. Las publicaciones referenciales que resumen el ideario artístico de este revolucionario de la escena son *La puesta en escena del drama wagneriano* (París, 1895), *La música y la puesta en escena* (Munich, 1899) y *La obra de arte viviente* (Ginebra, 1921).

Junto a Appia, Gordon Craig se postularía como una de las más revolucionarias figuras de la puesta en escena, principalmente a la hora de sustituir los elementos decorativos tradicionales por la creación de un espacio escénico donde imperaba la síntesis de objetos en el escenario, sin existir predominio de unos sobre otros, perfectamente armonizados en cuanto a colorido y volúmenes. No compartía con Appia, sin embargo, la necesidad de fusionar sala y escenario, manteniendo así el modelo tradicional de teatro a la italiana¹²²; sí coincidía con él, no obstante, en la importancia otorgada al suelo escénico y en la mencionada utilización de plataformas y rampas para crear diferentes planos en la acción. Su admiración por los trabajos de Serlio sobre la perspectiva, centrados en el teatro renacentista, junto a su interés en las propuestas escenográficas arquitectónicas del teatro griego provocarán la elaboración por parte de Craig de una novedosa idea espacial en cuanto al concepto de la escena¹²³. Las escenografías de Craig evitan la tendencia naturalista mencionada anteriormente: debían ser un lugar para la acción del personaje, apostando por una estética llena de simbología. Fue también uno de los pioneros en la utilización de la luz eléctrica en la escena, con gran influencia,

¹²¹ Cf. Juan Carlos Hidalgo Ciudad, «Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX» (ob. cit., p. 247).

¹²² Cf. Felisa de Blas Gómez, *El teatro como espacio* (ob. cit., p. 116).

¹²³ *Ibidem*.

en este punto, en otros importantes renovadores europeos, como Meyerhold, Balla o Brecht¹²⁴ (Fig. III.3 y Fig. III.4).

Meyerhold desarrolló en el mundo teatral de la Unión Soviética las conocidas como Teorías Escénicas Constructivistas, con mecanismos escénicos de madera o hierro omnipresentes en todos sus montajes, y en torno a los cuales giraban el resto de elementos escénicos, incluidos los actores. Sus escenografías siempre incluían objetos como escaleras, rampas, ruedas o puentes, ampliando de este modo los movimientos de los actores horizontal y verticalmente (Fig. III.5). También sería un impulsor de la programación de eventos escénicos en lugares no tradicionales, como fábricas, astilleros o el entorno urbano, aspecto que propugnarían otros muchos renovadores de la escena europea durante esas décadas y en especial a principios del siglo XX¹²⁵.

Por su parte, en el ámbito escenográfico, Brecht iría incluso más allá, apostando por mostrar al espectador todo lo que crea la ilusión de realidad en la obra teatral, situando a los músicos en la escena, utilizando el cine para proyectar los movimientos de la tramoya, o incluyendo comentarios escritos sobre la acción teatral. Su principal objetivo con estas propuestas sería el de cambiar el rol de la audiencia, como parte activa dentro de la obra, y promover una clara hibridación entre las artes¹²⁶ (Fig. III.6). Giacomo Balla y los futuristas italianos llevaron a la escena su obsesión por el ámbito tecnológico y el mundo urbano, creando un ambiente escénico repleto de violencia, rapidez en el desarrollo de la acción y ruido. Sus escenografías muestran una unión de las artes provocada principalmente para la creación de ese movimiento en la

¹²⁴ Cf. Pierre Francastel, *Le théâtre est-il un art visuel?*, París, Edición del CNRS, 1988, pp. 77-83.

¹²⁵ Cf. José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936...» (ob. cit., pp. 249-251).

¹²⁶ Cf. AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro...* (ob. cit., pp. 263-275).

escena, con cambios continuos en las estructuras del espacio escénico y una actitud generalmente hostil con el público¹²⁷ (Fig. III.7).

Superadas las barreras entre disciplinas artísticas y el mundo de la escena, a través de las múltiples propuestas de estos renovadores, los pintores vanguardistas más reconocidos en Europa (Kandinsky, Picasso, Miró, Dalí, Matisse...) asumen con absoluta normalidad estos cambios en el ámbito escénico, reforzando la vinculación entre estas disciplinas y formando parte esencial de la historia de esa renovación. De este modo, se puede aseverar que el mundo escenográfico se convertirá en un cuadro en movimiento de la mano de estos pintores-escenógrafos y el cuadro tradicional, en un fotograma instantáneo de un escenario que pudieran concebir estos mismos autores. Las colaboraciones regulares de pintores de prestigio internacional en las producciones de diversas compañías teatrales fueron constantes, llegando incluso a acuñarse el término de «peintres au théâtre» por parte de Denis Bablet¹²⁸.

A pesar de que los Ballets Rusos de Diaghilev no fueron la primera compañía que favoreció el concurso de estos artistas, sí que serán los que consoliden esta tendencia, contando con colaboraciones de varios pintores españoles extraordinarios, como será tratado posteriormente. Serguéi Diaghilev fue una figura revolucionaria dentro del *ballet* moderno y gran impulsor de estas vanguardias, principalmente en el ámbito musical y pictórico. Su formación como cantante, pintor, crítico musical y de arte, además de periodista, le permitiría un contacto directo con los círculos más influyentes de la sociedad rusa. Su primer gran momento profesional fue la dirección escénica de los teatros imperiales rusos, cargo del que fue forzado a dimitir por lo

¹²⁷ Para conocer las bases del movimiento futurista italiano véase Enrico Prampolini «Scenografía e coreografía futurista», *La Balza*, núm. 3 (1915), en AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro...* (ob. cit., pp. 132-133).

¹²⁸ Cf. Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, París, Société Internationale d'Art, 1975, p. 160.

atrevido y vanguardista de sus propuestas. Esta institución fue, no obstante, la cantera artística de la mayoría de bailarines que formaron parte de su compañía de los Ballets Rusos a lo largo del tiempo.

El papel que asumen los artistas plásticos en el ámbito escenográfico de los Ballets Rusos es descrito de forma muy reveladora por el escenógrafo Alexander Benois:

Fuimos nosotros, los *pintores* (no los profesionales de la decoración teatral, sino *verdaderos* pintores, que hacíamos decorados movidos por el libre entusiasmo que sentíamos hacia el teatro) quienes también coadyuvamos a ordenar las grandes líneas de las danzas y toda la puesta en escena. Fue esta dirección no oficial y no profesional lo que prestó un carácter muy particular a nuestra manifestación artística y lo que (no creo pecar por el exceso de presunción) contribuyó sobremanera al éxito que obtuvimos¹²⁹.

El ámbito de la escenotecnia se convierte gradualmente en un campo de experimentación de las estéticas vanguardistas, aglutinando a tendencias muy dispares; frente al colorismo de Chagall, Matisse o Derain nos topamos con el constructivismo de Picasso, Gris o el onírico Dalí.

La escenografía pasa a dejar de ser un aspecto secundario en el conjunto de la obra artística, exigiéndosele concordancia con el trabajo musical, coreográfico o dramaturgico, además de ser considerada, pese a su efímera función, como una obra de arte que resultara de la creación de un pintor en su caballete. Muestra de esta evolución en la importancia del ámbito escenográfico es que consagrados pintores como Picasso¹³⁰ sean catalogados como inmersos en su «etapa teatral» por los estudiosos de sus trayectorias artísticas¹³¹.

El pintor-escenógrafo de esta nueva etapa ya no simplemente elabora una serie de bocetos a escala para un telón o unos figurines que desarrollará un taller especializado. El nuevo ideal y la mayor complejidad artística demandada en el ámbito escenográfico suponen que este campo creativo solo puede ser

¹²⁹ Sebastián Gasch y Pedro Pruna, *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946, p. 175.

¹³⁰ Esta etapa en Picasso se suele asociar al periodo comprendido entre 1921 y 1924.

¹³¹ Cf. Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 53).

considerado por artistas de gran madurez. Cada elemento de la escenografía tiene valor en sí mismo (vestuario, espacios escénicos o caracterización), pero al mismo tiempo el pintor-escenógrafo debe asumir su rol de trabajar en equipo junto a otros artistas y disciplinas, con los que debe aunar una conjunción estética.

Dentro del fenómeno de encargar la escenografía de *ballets* a los pintores, destacarían, además de los Ballets Rusos, otras compañías como los Bailes Vieneses (1921), los Ballets de Loie Fuller (1912, 1921), los Ballets Suédois (1921), la compañía de Ana Pavlova (1930), los Bailes Rusos de Nijinska (1933), los Ballets Russes de Woizikovsky (1935-1936) y los Ballets Russes de Monte Carlo (1933-1936).

La situación escenográfica en España es considerablemente distinta a la que impulsan estos renovadores de la escena internacional, cuyas propuestas, en líneas generales, toman forma y se consolidan en Europa. El panorama teatral español, sin embargo, está dominado en esta época por una lucha entre los sectores tradicionalistas y los que apuestan firmemente por una renovación holística del mundo de la escena¹³², los cuales ansían que la vanguardia anule a la tradición academicista decimonónica imperante.

El análisis de la situación nacional, en lo que al mundo escenográfico se refiere, nos muestra objetivamente la convivencia permanente de ambos sectores durante el periodo que estamos tratando. Andrés Soria Olmedo justifica esta situación partiendo de dos factores históricos. El primero de ellos estaría relacionado con el hecho de que España no participó en la I Guerra Mundial, lo que implicaría la falta de calado social y cultural de movimientos artísticos resultantes de la contienda y el denominado *afterwar spirit*, que sería clave en la germinación y consolidación del Dadaísmo y el Surrealismo, entre otras corrientes artísticas de vanguardia. El segundo estaría relacionado específicamente con el ámbito social de las vanguardias artísticas en España

¹³² Véase capítulo II de la presente tesis doctoral.

durante este periodo, asociadas a postulados que intenta imponer una minoría social elitista alejada del favor del público¹³³; esta situación solo se intentaría revertir durante la época de la República por medio de sus proyectos teatrales de perfil social.

No obstante, la Gran Guerra sí tendría, al menos tangencialmente, un efecto positivo en la escena española, ya que supondría la llegada de compañías extranjeras que se alejaban del frente, como reflejaría Juan José Cadenas en un artículo en *Blanco y Negro*:

No hay más novedades artísticas que las que nos anuncian varias celebridades extranjeras que llegan a este rincón de Europa empujadas por los horrores de la guerra. A la tranquilidad que aquí se disfruta debemos la visita de algunos artistas que, en circunstancias normales, quizá no se hubieran acordado de la existencia de España [...]. He aquí una de las ventajas que tiene para nosotros la guerra europea. Gracias a ella, los artistas que recorrían el mundo han vuelto los ojos a los sitios donde se goza de los beneficios de la paz, y nos invaden poquito a poco¹³⁴.

Más allá de las aportaciones escenográficas vanguardistas de autores vinculados a la generación del 27 o de compañías internacionales de gran impacto internacional como los Ballets Rusos de Diaghilev, admiradas por una selecta élite intelectual en España, el gran público muestra una considerable indiferencia o incluso rechazo a estas propuestas escenográficas novedosas, lo cual puede ser aplicable asimismo a otras disciplinas escénicas como la coreografía o el vestuario.

En este aspecto, la figura de Manuel de Falla vuelve a ser fundamental para el panorama artístico español de la época, ya que en torno a él convergen algunas de las figuras y manifestaciones artísticas que más impacto tuvieron en la escenografía y el teatro del primer tercio de siglo en España. Las influencias de la vanguardia escénica son indudables protagonistas de la época parisina de

¹³³ Cf. Andrés Soria Olmedo, *Vanguardia y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988, p. 23.

¹³⁴ Juan José Cadenas, «La vida del teatro», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (7 de mayo de 1916), p. 25.

Falla. Sirva como ejemplo su rechazo a la incorporación de actores en su segunda ópera *El retablo*, siguiendo la línea marcada por otros creadores contemporáneos de las dos décadas previas. Su contacto y colaboraciones con el matrimonio Martínez Sierra le llevan a conocer muchas de las ideas de Gordon Craig en relación con la «supermarioneta» y el uso de figuras inanimadas en sustitución de la figura del actor. Tanto Craig como Judith Gautier ya habían utilizado títeres y actores con máscaras en varias óperas de Purcell y Wagner, lo que sucedería en la versión de *El retablo* de 1926 estrenada en Ámsterdam. El Archivo Manuel de Falla conserva cuadernos manuscritos del compositor gaditano, seguramente escritos en torno a 1912, con textos que copió sobre las capacidades de crear emoción y significado a través de gestos de autómatas¹³⁵.

Dentro de la mencionada convivencia nacional entre tradición y vanguardia, se podrían establecer tres modelos de tendencias escenográficas contemporáneas dentro de la escena española:

- Escenografías de perfil tradicional, herederas de las tendencias transmitidas desde el siglo XIX, absolutamente predominantes en el teatro de perfil comercial. En ellas impera un carácter realista y carente de aspectos innovadores en sus propuestas. El perfil de escenógrafo es el de un creador vinculado profesionalmente de manera exclusiva al mundo de la escena. Su principal valedor fue Salvador Alarma (Fig. III.11).
- Escenografías influenciadas por las propuestas de los Ballets Rusos de Diaghilev o el Teatro del Arte. Estarían promovidas por Gregorio Martínez Sierra y protagonizarían gran parte de los estrenos en el Teatro Eslava de Madrid durante la década de 1920, involucrando a escenógrafos más versátiles a nivel creativo como Manuel Fontanals (Fig. III.12) o Sigfrido Bürmann (Fig. III.13).

¹³⁵ Cf. Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process in...* (ob. cit., p. 72).

- Escenografías vanguardistas y de estética artística moderna, cercanas a las propuestas de los renovadores del campo escenográfico en Europa. Las crearían principalmente artistas plásticos durante el periodo político republicano, entre los que destacan Salvador Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Joan Miró o Maruja Mallo (Fig. III.14), entre otros. La mayoría de estas escenografías estarán vinculadas a proyectos teatrales de Federico García Lorca y su grupo de teatro La Barraca¹³⁶, gozando del favor de gran parte de la crítica teatral especializada, en conocidas publicaciones como *La Farsa*, *Revista de Occidente*, *Blanco y negro* o *Gaceta de Arte*.

La convivencia entre estas tendencias escenográficas no es algo coyuntural o aleatorio, sino que está intrínsecamente relacionada con el rol que se le otorga a este ámbito creativo dentro de la escena. Frente a aquellas figuras que consideran el aspecto escenográfico como imprescindible dentro de una obra teatral, planteando el mismo de un modo artísticamente consciente y sincero, otros consideran esta disciplina como algo pasajero y sujeto a modas en lo que a vestuario, arquitectura teatral o iluminación se refiere, otorgándole un rol secundario. Pese a lo que pudiera asumirse *a priori*, algunos de los renovadores de la escena española de perfil más vanguardista formarían parte de esta segunda corriente, ya que en muchos casos consideraban que lo esencial del hecho teatral es que el mensaje contenido en el texto llegara al espectador del mejor modo posible¹³⁷. No debemos obviar, en relación con este último aspecto, que desde el siglo XIX los talleres escenográficos más importantes en España se localizaban principalmente en Madrid, Barcelona y Valencia, lo que limitaba mucho las posibilidades de la puesta en escena a nivel arquitectónico y

¹³⁶ Cf. José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936... (ob. cit., pp. 98-99).

¹³⁷ Cf. Pedro Navascués Palacios, *Arquitectura Teatral en España* [catálogo de la exposición], Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1985, pp. 58-59.

de vestuario en el resto de ciudades de provincias¹³⁸. Esta realidad favorecería sin duda que el hecho escenográfico tuviera un rol secundario, cuando la escasez de medios así lo imponía dentro de la escena española de la primera mitad del siglo XX¹³⁹.

Uno de los principales críticos escénicos durante estas décadas, Manuel Abril, incide mucho sobre los aspectos escenográficos ya expuestos, y señala claramente dos tendencias, las de «los de siempre y los demás», siendo la última la de los catalogados como renovadores, de los cuales señala Abril «tienen en la metáfora su principal vehículo expresivo para crear la necesaria emoción en el espectador, apostando por unos decorados teatrales de sugerente rareza»¹⁴⁰.

Más explícito en cuanto a la crítica de «los de siempre» sería el dramaturgo Enrique Estévez, como muestran las siguientes líneas comentando sobre aspectos escenográficos nacionales y la ausencia de apuestas renovadoras:

Evolución incomprendida y a la que no se presta aquí la debida atención que allende las fronteras le conceden cuantos se ocupan en achaques teatrales. [...] la contemplación de nuestros escenarios henchidos de mezquindad, de anacronismos, aún con los añosos telones, los rompientes, las bambalinas y bastidores de lienzo y papel pintado que trajo el siglo XIX, [...] obras que adquieren al fin el triste aspecto de un enorme cuadro o de una fenomenal fotografía, y que están muy lejos de darnos la impresión requerida ni de producirnos el efecto auténtico de lo que quieren representar [...]. No corresponde la actividad teatral española, en orden ni cantidad, calidad ni inquietud estética, con todo lo que se ofrece y se da en los teatros extranjeros. No hace falta moverse de aquí para percibirlo. Basta leer las reseñas de cualquier diario o revista de más allá de nuestras fronteras [...] se echa de ver enseguida por ahí fuera que en todos existe ampliamente una preocupación digna, un afán grande por un logro legítimo, un esfuerzo por el arte aunque no siempre esté conseguido; pero al menos tienen nobles intentos, existen

¹³⁸ Para un análisis más pormenorizado de este ámbito de la escena española a nivel histórico, véase Joaquín Muñoz Morillejo, *La escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.

¹³⁹ Cf. José María Hoyo, «El teatro por dentro. Vestuario y decoración. II», *ABC: Blanco y negro*, Madrid (14 de junio de 1925).

¹⁴⁰ Manuel Abril, «Emoción y pirueta», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (1 de febrero de 1925).

balbucesos, experimentos; movilidad, dinamismo; no este tristísimo espíritu sedentario...¹⁴¹

Los decorados escenográficos de perfil tradicional y teatro eminentemente comercial, acometidos por los mencionados escenógrafos «puros», con el protagonismo absoluto del tapiz pintado al que se le podían añadir regularmente algunos detalles u objetos puntuales en escena con fuerte carga simbólica, se creaban bajo unas pautas que el promotor escénico Felipe Sassone resumiría del siguiente modo:

- Cuidar la sobriedad, y que esta sea mayor cuanto más rica sea la obra de pensamiento y poesía, para que la policromía del escenario, la vistosidad de los trajes y la frecuencia de los juegos de luz no den tal goce al sentido de la vista. La decoración no deberá nunca ahogar la obra.
- Suprimir en escena todo lo superfluo y no poner más de lo indispensable para el uso de los personajes.
- Preferir los grandes lienzos de un solo color para que no se distraiga la vista al público.
- Unidad en el criterio del decorado y los detalles de la decoración, no se opongan unos a otros y se destruyan entre sí.
- Y por último, pensar que el escenario debe aparecer ante el espectador como un cuadro¹⁴².

Como ha sido mencionado anteriormente, el más reconocido escenógrafo en la escena española de esta tendencia es Salvador Alarma, admirador y referente de la tradición de escenarios veristas, extraordinariamente prolífico y que, pese a su perfil tradicional, gozó de gran influencia en el ámbito escénico, con multitud de exposiciones en vida dedicadas a su obra. Si bien es considerado como el gran continuador de la línea escenográfica basada en el realismo como estética imperante, sí introdujo una serie de avances técnicos en sus creaciones, principalmente en el uso de la iluminación eléctrica de sus escenarios. Santiago Rusiñol, artista de planteamientos estéticos muy alejados y tratado en otros momentos de la presente tesis por su vinculación a Manuel de

¹⁴¹ Enrique Estévez Ortega, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 15, 71-72.

¹⁴² Felipe Sassone, «El decorado de las comedias», *ABC: Blanco y negro*, Madrid (16 de agosto de 1925).

Falla¹⁴³, escribiría del siguiente modo sobre su compañero de profesión, en un artículo firmado por José Dhoy, que muestra claramente el gusto mayoritario de la sociedad española por el realismo en el arte:

Alarma es conocido de todos los que van al teatro en España, y los que no van conocen su labor. Pocos son los autores españoles que en el fondo de sus figuras no hayan visto un decorado del gran escenógrafo. Él es un perfecto paisajista, que sabe interpretar Naturaleza, y hombre fantasioso que sabe estilizarla, pudiendo decirse que dignificándola. Él sabe encontrar el justo ambiente al igual de una casa pobre que de un gran salón señorial, de un ambiente de sencillez que de un amplio y majestuoso palacio, de humilde rincón de pueblo como el de gran ambiente de populosa ciudad.

El autor se imagina lo que será un medio y él lo agranda y lo dignifica y, sin apartarse de lo que le dictan, pone un estilo de exuberancia. El autor da el croquis y nuestro artista amplía la silueta de visión, siempre clara y luminosa¹⁴⁴.

Contrariamente a esta dirección escenográfica especializada y vinculada a un maestro pintor, algunos promotores y empresarios de la escena española procuran gradualmente un contacto regular y colaborativo entre artistas plásticos, dramaturgos y directores de escena, con el objetivo de enriquecer la estética del montaje escénico. Aunque ésta era la corriente imperante en Europa, las referencias nacionales que apuestan por este modelo son escasas, destacando las figuras de Rivas Cherif, Valle-Inclán, García Lorca o Martínez Sierra¹⁴⁵. Quizá fue Valle-Inclán quien, de los anteriormente mencionados, tuvo un contacto más cercano con los escenógrafos de sus obras y mostró más celo en lograr aspectos concretos en este campo creativo, lo que influiría en su propia estética dramática y escénica. Gran conocedor de diferentes disciplinas artísticas, aspecto que le llevaría incluso a ocupar cargos oficiales como el de director de la Academia de Bellas Artes en Roma, contaría además con la colaboración en el ámbito escenográfico de artistas referenciales. Destaca sobre todo la figura de Salvador Bartolozzi, involucrado en varios montajes de El

¹⁴³ Consúltese el capítulo II.3. de la presente tesis doctoral.

¹⁴⁴ *Apud.*, José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936... (ob. cit., p. 104): José Dhoy, «Vestuario y decoración. Sobre Salvador Alarma».

¹⁴⁵ Véanse capítulos II y III de la presente tesis.

Mirlo Blanco, compañía de teatro experimental surgida a finales de la década de 1920, y a través de la cual Valle-Inclán mostraría ser un visionario en aspectos escenográficos. Victoria Durán, discípula del escritor, nos dice al respecto «con su fantasía se adelantaba a todos los atrevimientos que años más tarde Alemania y Rusia llevaron a la escena [...] describió perfectamente los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil»¹⁴⁶.

El efectismo de la nueva paleta de colores usada por los Ballets Rusos supuso una gran renovación teatral, aspectos que no pasaron desapercibidos a la sensibilidad estética de muchos, entre ellos Antonia Mercé. Cabe señalar que la Argentina fue pionera en su generación al fundar una compañía de *ballet* a la manera de Serguéi Diaghilev. Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé se presentaron en escena en 1928, y, del mismo modo que los Ballets Rusos, reunió en torno a la compañía a numerosos artistas, pintores, literatos y músicos, tanto consagrados como jóvenes promesas¹⁴⁷.

Por otro lado, la aparición del director de escena como figura principal dentro del organigrama de algunas compañías teatrales españolas, adapta su funcionamiento a las tendencias europeas y permite introducir los conceptos que estaban desarrollándose en otros países, formulados por renovadores como Craig, Reinhardt, Meyerhold, o los Ballets Rusos. El conocimiento del medio que muestran algunos de estos directores de escena, claves para la comprensión de las evoluciones del teatro español de la época, posibilita que el medio escenográfico sea tratado del mismo modo. Brillantes escenógrafos como Bürmann, Fontanals o Mignoni seguramente no hubieran alcanzado esa consideración artística sin la presencia de Margarita Xirgu, Rivas Cherif, García Lorca o Martínez Sierra como directores de escena.

¹⁴⁶ Jesús Rubio Jiménez, «Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo», *Letras de Deusto*, núm. XLVIII (1990), p. 73.

¹⁴⁷ Cf. AA.VV., *Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990* (ob. cit., pp. 27-39).

Como consecuencia de estos cambios en el panorama escénico nacional, se acercarán gradualmente al ámbito escenográfico destacados artistas de la vanguardia plástica española, como Salvador Dalí; Juan Gris (Fig. III.9); Joan Miró (Fig. III.10), que llegaría a diseñar como escenógrafo principal tres *ballets* para la compañía de Diaghilev¹⁴⁸; o José María Sert, que fue el primer pintor no ruso que recibiría un encargo escenográfico de esta misma compañía. Ninguno de estos pintores había tenido una formación escenográfica *per se*, además de compartir el hecho histórico de que, pese a haber nacido en España, desarrollaron sus carreras artísticas principalmente en otros países.

Mención aparte merece sin duda Pablo Picasso, porque aunque su producción escenográfica no está vinculada como tal a la escena española, al igual que los destacados pintores vanguardistas españoles anteriormente citados, sí existe una clara conexión laboral y sentimental con Manuel de Falla¹⁴⁹. Sus colaboraciones en múltiples producciones de los Ballets Rusos de Diaghilev (*Parade*, 1917; *Le Tricorne*, 1919; *Pulcinella*, 1920; *Cuadro Flamenco*, 1921; *Le train blue*, 1924; *Mercure*, 1924) forman parte de la historia de la escenografía y el figurinismo del siglo XX. Son además muestra inequívoca de su evolución artística, desde sus inicios experimentales hasta las etapas surrealistas, y de un cubismo radical¹⁵⁰.

Picasso sería fundamental, de modo tangencial pero no por ello menos relevante, para la escenografía española, como referencia ineludible y mentor de muchos de los más relevantes artistas españoles que formaron la Escuela de París (González de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes...). Algunos de ellos protagonizaron algunas de las colaboraciones más relevantes en el ámbito escenográfico de perfil vanguardista durante los prolíficos años

¹⁴⁸ Cf. José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936... (ob. cit., p. 109).

¹⁴⁹ Picasso realizó la escenografía de *El sombrero de tres picos*. Véanse referencias a Picasso en el capítulo II.

¹⁵⁰ Cf. Ana María Arias de Cossío, «Algunas reflexiones sobre la escenografía picassiana» [conferencia], Málaga, Ayuntamiento de Málaga/Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990, p. 17.

que implicó la llegada de la República para la producción teatral española¹⁵¹. Durante este periodo, el Estado procuraría una intervención y participación directa en el devenir de la escena española, incluida la formación de los propios escenógrafos, a través del Instituto de Teatro Nacional. En esta institución se impartiría el magisterio de disciplinas como «Nociones generales de historia del arte y de la escenografía», «Lecciones y ejercicios de perspectiva», o «Proyectos de decorados», y entre cuyos docentes más relevantes están el mencionado anteriormente Salvador Alarma y el prestigioso Adrià Gual¹⁵².

Pese a todo, la mayoría de propuestas escenográficas durante el periodo republicano tuvieron un carácter individual y de apuesta artística personal, que no pasaría del mero brote, fueran las mismas de estética impresionista, simbolista, cubista, futurista o expresionista. Esta sería la principal diferencia en relación con lo que sucedía en el resto de Europa, donde las vanguardias artísticas sí tenían un claro componente de escuela y una tradición razonablemente articulada. Muchos de estos proyectos escenográficos se encontraron con la crítica feroz de los sectores tradicionales del panorama teatral, como refleja una sección posterior de un artículo de prensa ya referido anteriormente, firmado por José Dhoy:

Cualquier aspecto de la escenografía de vanguardia, esto es, la sin razonar, será muy estimable, dentro de su sin razón, y sus componentes a base de estridencias y fantasías a todo capricho, un motivo de distracción a nuestro sentido visual, pero ausente del solido dibujo que solicita imprescindiblemente la composición de un cuadro escénico donde se desarrolla un asunto todo lo teatral que se quiera, pero conservando alguna analogía con la vida real. [...] Lo que las más de las veces ocurre es que se improvisan escenógrafos que carecen de los más elementales rudimentos de dibujo en general, y perspectiva especialmente, y careciendo de esos medios tan necesarios y precisos para la equilibrada y perfecta composición de un cuadro, sea o no escenográfico, intentan suplir su falta de dotes de dibujante y pintor substituyendo la única

¹⁵¹ Cf. José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936... (ob. cit., pp. 110-111).

¹⁵² Cf. Idoia Murga Castro, *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata...* (ob. cit., p. 119).

fuerza colorista, la de la paleta con reflectores que proyectan caprichosas iluminaciones sobre desarticuladas y desdibujadas composiciones¹⁵³.

El movimiento escenográfico de perfil vanguardista con un componente más articulado y trascendente tuvo su epicentro en los proyectos que lleva a cabo La Barraca durante sus cinco años de existencia. A lo largo de este periodo se desarrolló un sistema de trabajo que involucró a algunos de los artistas españoles más importantes, destacando, junto a García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz, Sigfrido Bürmann, Manuel Fontanals, Hermenegildo Lanz, Salvador Bartolozzi, Norah Borges o Ramón Gaya, entre otros. El propio Lorca habló sobre estos colaboradores de La Barraca en los siguientes términos: «Como escenógrafos tengo la colaboración de los mejores pintores de la escuela española de París, de los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso»¹⁵⁴. Todos ellos llevarían sus propuestas de vanguardia artística al pueblo, a través de espectáculos que propugnaban eliminar todo tipo de barreras entre artista y audiencia, para lograr así el objetivo de que la cultura gozara de una finalidad eminentemente social.

El otro movimiento artístico de vanguardia organizado dentro del ámbito escenográfico fue el de la Escuela de Vallecas¹⁵⁵, bajo el impulso de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez a finales de la década de 1920 y al que se suman Rafael Alberti y Maruja Mallo. Sus propuestas escénicas son sobrias y de influencia surrealista, cercanas a la Bauhaus de Oskar Schlemmer (Fig. III.15), que en aquellos años había desarrollado sus propuestas teniendo como *leit motiv* la consabida fusión entre todas las artes¹⁵⁶. Muchos de los postulados ideológicos y artísticos de este nuevo movimiento nacional se pueden vislumbrar a través de las siguientes reflexiones escenográficas de la propia

¹⁵³ *Apud.*, José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936...» (ob. cit., p. 111); José Dhoy, «Vestuario y decoración. Sobre Salvador Alarma».

¹⁵⁴ Octavio Ramírez, «Teatro para el Pueblo» [entrevista], *La Nación*, Buenos Aires, 28 de enero de 1934, en AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro...* (ob. cit., pp. 446-447).

¹⁵⁵ Véase Alberto Sánchez, «Sobre la Escuela de Vallecas», *Litoral*, núm. XVII (1971), pp. 47-56.

¹⁵⁶ La producción referencial de la Bauhaus de este periodo fue el *Ballet Trágico* de 1922.

Maruja Mallo, pintora gallega de estética surrealista y perteneciente a la generación del 27, que hablaría en estos términos sobre la producción de *Clavileño* en la Residencia de Estudiantes:

El teatro debe crear espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico-musical presento un escenario de tres dimensiones construido de cuerpos reales, tangibles sólidos. Es decir, no habrá cosas fingidas como en los viejos escenarios-decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia en cada parte y el todo, donde los personajes se mueven en todas direcciones, subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario dando a la obra una vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas. [...] El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación convirtiéndolo en un instrumento de creación escénica. Empleo de cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica. [...] Reduzco todo a una expresión simple inmediata y esencial, dando forma con la imaginación a las cosas y no transfigurándolas como arbitrario¹⁵⁷.

La Guerra Civil truncó todo este camino trazado por unos cuantos idealistas, que no se resignaban a claudicar frente a los movimientos escenográficos tradicionales, y que durante los años de la contienda bélica crearon el denominado como «teatro de urgencia», con finalidades políticas y absoluta escasez de medios¹⁵⁸. Sí es cierto que escenógrafos versátiles como Fontanals, Bürmann o Bartolozzi lograron una continuidad creativa en el ámbito escenográfico, quizá no con una estética absolutamente innovadora, pero sí pudieron mostrar diversidad y cierto grado de osadía y experimentación en sus propuestas.

La vanguardia escenográfica no se desarrollaría en España más allá de interesantes pero aislados intentos, repletos de voluntad. Estas innovaciones siempre adolecieron de suficiente apoyo institucional y social, frente a los

¹⁵⁷ Maruja Mallo, «Escenografía», *Gaceta de Arte*, núm. XXXIV (1935), p. 1.

¹⁵⁸ Cf. Idoia Murga Castro, *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata...* (ob. cit., p. 204).

organizados y consolidados movimientos en este ámbito de países como Italia, Rusia, Francia o Alemania. Como señala el escenógrafo y dramaturgo Francisco Nieva, resumiendo el *statu quo* de la cuestión escenográfica en España,

... somos formalistas y miméticos, Valle-Inclán pudo habernos colocado a la vanguardia del teatro y lo rechazamos. Exiliamos a Buñuel y a Picasso, hicimos casi vejación oficial de Juan Gris, y nos hemos reído de todo lo que ha querido, y aún podido hacer algo diferente...¹⁵⁹

II.3.2. La escenografía de los Ballets Rusos

La influencia artística de los Ballets Rusos¹⁶⁰ fue determinante para la formación escenográfica de Falla y su contexto más directo. A través de ellos, Falla tomó contacto con la corriente futurista italiana durante la Primera Guerra Mundial y casi con toda seguridad conoció la escenografía de Giacomo Balla para la obra de Stravinsky *Fuegos de artificio*, con una iluminación vanguardista para una escenografía totalmente abstracta.

Los Ballets Rusos de Diaghilev¹⁶¹ desarrollaron su actividad y ejercieron una enorme influencia artística en el panorama cultural europeo entre 1909 y 1929, coincidiendo con la aparición del cubismo, el nacimiento del dadaísmo y el surrealismo. En una primera etapa Diaghilev trabajó con pintores como Bakst, Benois o Soudikine, que, a pesar de presentar lenguajes artísticos muy personales, sí tenían en común el hecho de seguir una tendencia orientalizante.

Diaghilev fue un revolucionario no solo en el concepto general del *ballet* como forma artística, también en su concepción del decorado y el espectáculo

¹⁵⁹ Francisco Nieva, «La historia de la escenografía teatral en España», *Cuadernos El Público*, núm. XIV (1986), pp. 13-14.

¹⁶⁰ Para más información sobre la vinculación entre los Ballets Rusos y España véase AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España*, eds. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Granada, 2000.

¹⁶¹ En 1909, en colaboración con el bailarín y coreógrafo Mijaíl Fokin y un grupo de bailarines rusos —entre los que se encontraban Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Mikhail Mordkin, Tamara Karsavina y Adolph Bolm—, Diaghilev fundó los Ballets Rusos. La compañía hizo posible la realización de la idea que Fokin tenía sobre el *ballet* como un arte que unificaba la danza, el teatro, la música y la pintura.

como «un cuadro animado» que pudiera ser firmado por uno de los pintores de vanguardia con los que colaboró. Este concepto es esencial en la renovación que está experimentando el mundo escénico durante esas décadas. Diaghilev rechaza el legado romántico de una obra escénica en un solo acto, con argumento ficticio, coreografía tradicional y decorados realistas. La revolución de todos estos aspectos tendría a *El sombrero de tres picos* como muestra inequívoca.

La calidad musical de los Ballets Rusos, sumada a la perfección técnica de sus bailarines y al exotismo de sus propuestas, provocó una enorme aceptación e interés entre el público, lo que influyó indudablemente en los gustos y modas de la sociedad. Entre los escenógrafos de los Ballets Rusos destacan, por ser los más relevantes en la producción de la compañía a principios del siglo XX, los mencionados Bakst y Benois, a los que habría que sumar a Roerich, Korovine, Golovine, Larionov, Picasso, Derain, Goncharova, Sert, Anisfeldt, Bauchant, Gris, Braque, Marie Laurencin o Matisse.

Para el estudio del contexto escenográfico en torno a la figura de Manuel de Falla resulta imprescindible reparar en el trabajo de los escenógrafos Alexandre Benois y Léon Bakst, cuya actividad a principios del siglo XX se convirtió en un referente escénico para los artistas plásticos a los que Falla encomendó la puesta en escena de sus óperas y *ballets*. Este fue el caso de Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas o Manuel Ángeles Ortiz.

Alexandre Benois (1870-1924) llamó la atención de Diaghilev y de León Bakst tras una exposición de sus acuarelas en 1897. En 1901 Benois fue nombrado director escénico del Teatro Mariinsky y desde entonces dedicaría la mayor parte de su tiempo al diseño escénico y la decoración. Su primera ópera fue *El crepúsculo de los Dioses* (1902) y su primer *ballet*, *El Hada de las Muñecas* (1904) para el Teatro del Hermitage. Benois era un firme defensor del *ballet* como una de las grandes artes, dotada de un universo de posibilidades todavía

sin explotar, para el que había que contar con pintores de prestigio en la realización de decorados y vestuario. Sus escenografías más memorables para los Ballets Rusos serían *Les Sylphides* (1909), *Giselle* (1910), y *Petrushka* (1911). Aunque trabajó como escenógrafo principalmente en colaboraciones con Serguéi Diáguilev para los Ballets Rusos, participó simultáneamente con el Teatro de Arte de Moscú y otros prestigiosos teatros a nivel europeo.

Léon Bakst (1866-1924), cuyas ornamentaciones y decorados renovaron el panorama escenográfico de la época (Fig. III.22), comenzó su carrera como escenógrafo en 1900 en el Teatro del Hermitage, y después pasó a colaborar con otras instituciones. En 1906 comienza a trabajar junto a Diaghilev y entre 1909 y 1914 pintó los decorados de doce *ballets*. No obstante, su obra más recordada es la realizada para *La bella durmiente*, de Tchaikovsky (Londres, 1921). Las escenografías de Bakst aspiraban a una integración total de color, dibujo y música. Su decorado y vestuario para *Shérezade* provocó, nada más levantar el telón, un atronador aplauso. El público quedó hechizado con sus reminiscencias orientales, las cuales fueron inmediatamente puestas de moda y reproducidas por diseñadores y joyeros de élite. Para *Cleopatre*, por ejemplo, imaginó un vestuario impregnado de colores puros, brillantes y explosivos. El atardecer púrpura del decorado mostraba un universo innovador y extravagante.

La estética de los Ballets Rusos revolucionó las convenciones de la época. La gran diferencia con el resto residía en que los decorados eran realizados por artistas menos ligados a las tradiciones y dotados, además, de un mayor talento escenográfico que los decoradores habituales. Su colorido contrastaba con los tradicionales y aburridos telones, las oscurecidas pinturas naturalistas y la indumentaria historicista. A partir de 1914, los Ballets Rusos comenzarían a colaborar con artistas más vanguardistas, que dejarían una impronta exótica y constructivista. Será la revolucionaria obra *Parade* de 1917 la que marque el

comienzo de esa segunda fase, intrínsecamente vinculada a un lenguaje artístico que tendría su gran valedor en la figura de Picasso¹⁶².

Las puestas en escena de esta compañía a la manera cubista, surrealista, orientalista, constructivista, rayonista o metafísica visitaron nuestro país influenciando a público, críticos y artistas españoles. Sirven de ejemplo, entre otros muchos, los estrenos en España de las propuestas escenográficas de Picasso en *Parade* (1917) y *El sombrero de tres picos* (1921). También merecen especial mención André Masson con *Les presages*, Max Ernst y Joan Miró para *Romeo y Julieta* (1927), André Derain para *La boutique fantasque* (1925, 1936), Natalia Goncharova para *Bolero* (1933) y *El pájaro de fuego* (1936) o Giorgio de Chirico para *Le bal* (1935).

Por lo tanto, resulta lógico pensar que la recepción de estos *ballets* incentivase la transición hacia una nueva concepción de la danza y de su forma de presentarse en escena. Cada bailarín aprovechó todas las posibilidades que le ofrecía la plástica para configurar un estilo propio, acorde con la imagen que quería proyectar de sí mismo. Coreógrafos e intérpretes contaron para ello con la colaboración de pintores que ayudaron a construir visualmente su imaginario, actividad en la que también participaron músicos, literatos y empresarios¹⁶³.

La danza rusa del siglo XIX se había desarrollado bajo el influjo de tres significativas personalidades artísticas: Marius Petita (Francia), Christian Johansen (Suecia) y Enrico Cecchetti (Italia). Fueron ellos tres quienes primordialmente desarrollarían la estética de una tradición que se antoja irrepetible en la historia de la danza, aunando la precisión y elegancia francesas con la variedad de recursos y agilidad italianas, y todas ellas con el carácter

¹⁶² Cf. AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro...* (ob. cit., p. 139).

¹⁶³ Cf. Idoia Murga Castro, *Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX*, Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009, pp. 1-15.

ruso, cuyos más destacados representantes fueron reunidos y coordinados por Diaghilev¹⁶⁴.

Dos figuras esenciales en el desarrollo estético de esta formación son Roerich y Goncharova, quienes, partiendo de un amplísimo conocimiento e intelectualización de la cultura y tradición rusa, recrean la misma dentro de una estética vanguardista. Sirva como ejemplo la escenografía diseñada por Goncharova para *Le coq d'or*, donde claramente podemos apreciar la inclusión de un colorido basado en el uso de los tonos rojos y amarillos característicos de los iconos rusos¹⁶⁵.

Esta representación y escenografía fue revolucionaria: participaban tanto artistas de *ballet* como cantantes de ópera que se sentaban inmóviles en unos bancos en los bordes del escenario. Según palabras de Mijaíl Fokin, los trajes de los cantantes se fundían con las bambalinas y formaban un «maravilloso marco», que recordaba a los iconos rusos antiguos, donde «los santos se pintaban en filas uno detrás de otro»¹⁶⁶.

La corriente intelectual paralela a esta revolución en el mundo de la danza, fuertemente ligada a las ya mencionadas anteriormente figuras de León Bakst y Alexander Benois, entre otros, desemboca en la creación de la publicación *Mir iskusstva (El mundo del arte)*, que tenía como principal objetivo la difusión del *art nouveau* en Rusia. Estas dos figuras, en el caso de Benois como director escénico del Teatro Mariinsky y Bakst, escenógrafo, pintor y decorador, supusieron el lanzamiento artístico de los Ballets Rusos a los escenarios europeos. Junto a ellos iba a desarrollar un papel muy significativo Mijaíl Fokin, bailarín y coreógrafo formado en la escuela de *ballet* del Teatro Imperial Mariinsky de San Petersburgo, y que a partir de 1909 se convierte en el

¹⁶⁴ Cf. AA.VV., *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* [catálogo de la exposición], Barcelona, CaixaForum, 2011, p. 68.

¹⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ulía Danilina, «Obras maestras del arte escenográfico teatral de principios del siglo XX en la colección del Museo Estatal Central de Teatro A. A. Bajrushin», en AA.VV., *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia...* (ob. cit., p. 73).

coreógrafo más habitual utilizado por los Ballets Rusos para sus producciones. Los bailarines más destacados de este elenco artístico, todos ellos formados en esa misma escuela de la que procedía Fokin serían Anna Pávlova, Támara Karsávina, Vatslav Nizhinski o Sergéi Legat¹⁶⁷.

Ansernet, director musical de los Ballets Rusos, era íntimo amigo de Falla, ya que se conocían desde los años del París de preguerra y ambos se profesaban una mutua admiración. En 1915 Serguéi Diaghilev llega por primera vez a España, escapando del desastre producido por la Primera Guerra Mundial, y se produce la primera actuación de los Ballets Rusos en España, que tiene lugar en el Teatro Real de Madrid el 26 de mayo de 1916. Durante esta estancia de la compañía en la capital, Falla retomaría su relación con Diaghilev, iniciada en París. Por su parte el promotor ruso le presentaría al genial bailarín y coreógrafo Leónide Massine¹⁶⁸. Jaime Pahissa, testigo del encuentro entre estos dos genios, recuerda la sorpresa de Falla cuando su amigo Diaghilev volvió de un viaje junto a Massine por aquellos apartados países y le trajeron discos hindúes que, por momentos, con las fórmulas insistentes de sus melismas y vocalizaciones, parecían, exactamente, cante jondo gitano¹⁶⁹.

Para Serguéi Diaghilev, forzado a abandonar Rusia y su otra patria, artística en este caso, París, sus periodos en Italia y España entre los años 1916 y 1920 supusieron una oportunidad única para la renovación holística de sus creaciones para los Ballets Rusos, en cuanto a repertorio y estilo. El promotor ruso, usando, una vez más, su visionaria intuición artística, asumió que la temática rusa oriental y exótica había perdido interés, por lo que a partir de 1916 emprende una búsqueda de nuevas fuentes de inspiración junto a Leónide Massine.

¹⁶⁷ Cf. AA.VV., *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia...* (ob. cit., p. 68).

¹⁶⁸ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y la Alhambra* [catálogo de la exposición], eds. Ivan Nommick y y Francisco Baena, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, p. 82.

¹⁶⁹ Cf. Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, p. 96.

Antes de imbuirse en el mundo de la *commedia dell'arte* italiana, Diaghilev buscará en las fuentes del folclore y la música española. Por un lado, goza del compromiso creativo de dos músicos contemporáneos (Albéniz y Ravel), que junto a su estrecha colaboradora Natalia Goncharova, proyectan los dos primeros *ballets* españoles de la compañía, *España* y *Triana*. La propuesta escenográfica de Goncharova para estas obras estaba influida por el movimiento futurista italiano. La escenografía fue realizada en Roma en 1916, y los figurines, que no llegarían a realizarse, trataban el traje tradicional andaluz con una estética cubista (Fig. III.23). Diaghilev encontraría estas propuestas de vestuario de Goncharova excesivamente vanguardistas, y dado que ambos proyectos «no llegaron a cuajar, prefirió encomendar a José María Sert, el marido de su legendaria y generosa amiga Misia Godebska, la escenografía de otros dos *ballets* españoles»¹⁷⁰. Estos dos *ballets* serían *Las meninas* (Fig. III.24) y *Los jardines de Aranjuez*, en los cuales Sert optó por escenografías y vestuarios de corte tradicional.

Durante su trayectoria artística, Leónide Massine desarrolló todo tipo de lenguajes artísticos. Ya en 1920, con menos de una década de experiencia, su versatilidad era abrumadora, manipulando magistralmente influencias del futurismo, *commedia dell'arte*, etc. Un lugar de privilegio en su capacidad creadora sin duda lo ocupó la danza española. La descubre en 1916 con esta primera visita a España, por invitación de Alfonso XIII a los Ballets Rusos, y en poco tiempo logra convertirse en un maestro de la misma durante las giras de la compañía a lo largo y ancho del país. Massine reflejó en sus memorias el impacto que el flamenco produjo en él:

Comencé a pasar mis tardes en cafés locales, observando a bailaoras de flamenco. Estaba fascinado por su sentido del ritmo instintivo, su elegancia natural, y por la intensidad de sus movimientos. Parecían combinar un perfecto

¹⁷⁰ Brigitte Léal, «Una escenografía maravillosa», en AA.VV., *Picasso. El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 21.

control físico con una dignidad innata de impresionante precisión en el ritmo, algo que no había visto nunca en ningún tipo de baile de corte folklórico¹⁷¹.

Especialmente durante las giras en 1917, Massine estudiaría en profundidad este estilo de danza. En concreto sería en la tasca Novedades, un famoso lugar de encuentro para aficionados al flamenco, donde descubriría al bailaror Félix Fernández, que, contratado por Diaghilev, enseñaría a Massine los secretos del flamenco. Una de las bailarinas de la compañía de los Ballets Rusos, Lydia Sokolova, escribiría al respecto:

Félix Fernández fue el primer paso para la realización del gran ballet Español que Massine buscaba crear... El aspecto esencial es que Massine y la compañía debían aprender los pasos característicos en un estilo español; Massine particularmente tuvo que aprender la gramática de la danza española antes de que pudiera acometer la creación de su coreografía¹⁷².

Su estilo sería de un «modernismo étnico», una estilización más que una reproducción literal del folclore, que busca extraer su esencia y evitando cualquier tipo de artificio producido por interpretaciones personales de un artista¹⁷³. Este mismo ideal artístico en lo referente a la utilización del folclore como fuente de inspiración lo ensalzaría Michel Fokine en sus *ballets*, con una metodología casi naturalista en la reproducción de los ritmos, los pasos y las líneas distintivas del folclore español¹⁷⁴.

El punto de inflexión en el tratamiento del folclore sería *Le sacre du printemps* de Nijinsky en 1913, en la que este naturalismo busca los límites de la simplificación y estilización¹⁷⁵. A esta corriente se sumarían rápidamente multitud de pintores y coreógrafos que colaboraron con los Ballets Rusos, como fue el caso de Natalia Goncharova y Michel Larionov. Su primera colaboración con Diaghilev fue en 1914, con motivo de *Le coq d'or*, constituyendo parte

¹⁷¹ Lynn Garafola, «The choreography of *Le Tricorne*», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España* (ob. cit., p. 91).

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Cf. *Idem.*, p. 89.

¹⁷⁴ Cf. *Idem.*, p. 90.

¹⁷⁵ Cf. *Ibidem*.

intrínseca ambos del proyecto artístico de los Ballets Rusos a partir de 1915, que se estaba formando con un núcleo de muchos artistas exiliados en Suiza. Sus proyectos conjuntos con Diaghilev entre 1915 y 1917, donde ambos contribuyeron a diseñar aspectos escenográficos y libretísticos de media docena de *ballets*, fueron un punto de inflexión en la historia de la danza, y una nueva etapa en el tratamiento del folclore¹⁷⁶.

II.3.2.1. Serguéi Diáguilev y Manuel de Falla

El empresario ruso Serguéi Diaghilev intuye que había encontrado finalmente su gran *ballet* español cuando escucha la música de Falla durante una de sus estancias en Madrid (Fig. III.25). Gran parte de los encuentros entre Falla y Diaghilev durante esta etapa madrileña tuvieron lugar en la casa de los Martínez Sierra, donde Diaghilev escucharía fragmentos de *Noches en los jardines de España* y *El corregidor y la molinera* interpretados por el propio compositor gaditano. Abrumado por la música de Falla, Diaghilev decidiría crear un *ballet* con temática española, y propone como idea partir de estas dos obras. El proyecto prosperó, como demuestra la siguiente carta de Falla a Gregorio Martínez Sierra:

Ya sabrá usted por María que el asunto de los rusos marcha perfectamente; pues quieren hacer la *Pantomima* y los *Nocturnos* y que ya estos tienen su escenario [...], en él aparecen las señoras con mantos y los caballeros con frac, capa y sombrero de seda [...] y que el lugar de la acción será el Generalife...¹⁷⁷

Falla acepta trabajar junto a Diaghilev y Massine (Fig. III.20), pero les plantea que para lograr su objetivo común era necesario para él un mejor conocimiento de los bailes y la música folclórica. Solo a través de un conocimiento completo del medio podría ser capaz de crear música popular dentro de un contexto artístico contemporáneo. A propuesta del propio Falla,

¹⁷⁶ Cf. *Ibidem*.

¹⁷⁷ Carta de Falla a Gregorio Martínez Sierra, Madrid, 18 de junio de 1916, AMF (carpeta de correspondencia 7252).

los tres artistas viajarán en dos ocasiones por España y sobre todo por Andalucía.

Aunque finalmente la planeada coreografía de *Noches en los jardines de España* no vería la luz, sí avanzó el proyecto de *El corregidor y la molinera*, que sería estrenado por la compañía de Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid el 7 de abril de 1917, bajo la dirección musical de otro ilustre compositor andaluz, Joaquín Turina. Falla empleó aproximadamente dos años en la adaptación de la partitura original de *El corregidor*, que a la postre se convertiría en el celeberrimo *El sombrero de tres picos*, estrenado por los Ballets Rusos en Londres el 22 de julio de 1919. Aunque *Noches en los jardines de España* no llegó a coreografiarse, sí formó parte de este espectáculo y de los efectuados por los Ballets Rusos en esta temporada londinense, en este caso como interludio sinfónico orquestal¹⁷⁸. El espacio escénico elegido para el estreno de *El sombrero*, con vestuario, telón de boca y decorados de Picasso, junto a la coreografía de Massine, sería curiosamente el Alhambra Theatre.

Picasso y Falla... Solo Diaghilev podía tener el rasgo de genialidad de poner el destino del ballet español en manos de las dos eminencias más dispares de la Península. Cada uno encarnaba de manera casi caricaturesca los dos rostros antagónicos del genio andaluz. Falla, espíritu místico, tenso y secreto, cerrado como una ostra, religioso a machamartillo- según palabras de Stravinsky; y Picasso, arlequín mago, voluptuoso y exuberante, que dejaba estupefactos a los otros artistas por sus dotes diabólicas y una malicia de cazador furtivo¹⁷⁹.

Las creaciones de Picasso para *El sombrero* de Manuel de Falla son un inmejorable ejemplo de este periodo artístico en la constante evolución creativa del artista malagueño, a caballo en estos años entre el Cubismo y el Clasicismo. La gestación de *El sombrero* supone asimismo una convivencia regular y de gran fluidez y empatía artística entre los dos andaluces. Ambos artistas ya se conocían desde la época parisina de Falla, como ha sido relatado en otros capítulos, gracias a su amigo común el pianista Ricardo Viñes.

¹⁷⁸ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y la Alhambra* (ob. cit., p. 83).

¹⁷⁹ Brigitte Léal, «Una escenografía maravillosa» (ob. cit., p. 21).

Picasso no formaría parte activa de la producción de *El sombrero* hasta 1919, residiendo en Londres durante los meses que tuvo que trabajar en todos los aspectos escenográficos y referidos al vestuario (Fig. III.16, Fig. III.17 y Fig. III.18). Entre la documentación conservada en el Archivo Manuel de Falla se encuentran borradores de cartas dirigidas a Picasso y un listado manuscrito con la dirección del pintor¹⁸⁰ (Fig. III.21).

El resultado de estos meses de frenética actividad para Picasso fueron unos 100 bocetos relacionados con la escenografía de *El sombrero*, llenos de simbología partiendo de tradiciones costumbristas y multitud de influencias artísticas, y en su mayoría bien documentados a nivel cronológico, lo que nos permite vislumbrar la evolución de las ideas en el ámbito escenográfico antes de la construcción física de los decorados y la confección del vestuario¹⁸¹. Este volumen de material escenográfico es muestra inconfundible del proceso de minuciosa elaboración antes de llegar a la versión escenográfica definitiva.

El trabajo más ímprobo parece que fue el de la cortina principal, en la que estuvo trabajando varias semanas. Sacheverell Sitwell plasma este proceso escribiendo lo siguiente:

Diaghilev y Massine estaban ahí y Picasso, en zapatillas de andar por casa y con una botella de vino a su lado, estaba trabajando. El lienzo estaba estirado en el suelo y Picasso se movía en torno a él y su superficie con gran velocidad. Parecía andar con movimientos de patinador¹⁸².

La función de este primer telón y la dedicación empleada por el artista malagueño no era baladí, pues era consciente Picasso de su importancia para que el público londinense pudiera comprender adecuadamente el espectáculo, teniendo en cuenta el aspecto español de la obra, desconocido para la mayoría de potenciales asistentes. Frente a la estética cubista de *Parade*, Picasso apuesta por obviar la complejidad de este lenguaje, como él mismo expresó:

¹⁸⁰ Cf. Marilyn McCully, «Picasso and *Le Tricorne*», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España* (ob. cit., p. 97).

¹⁸¹ Cf. *Idem.*, p. 99.

¹⁸² *Idem.*, p. 100.

Siempre que he tenido algo que decir, lo dije del modo que consideraba mejor. Motivos diferentes exigen métodos diferentes. Ello no implica ni evolución ni progreso, sino acuerdo entre la idea que se desea expresar y los medios de expresarla.¹⁸³

Ese esfuerzo empleado dio sus frutos y la apuesta escenográfica de *El sombrero* le reportó a Picasso un gran éxito y reconocimiento, impresionando a la mayoría de los críticos su capacidad para crear una composición unitaria en los aspectos espaciales y de colorido, con una clara apuesta por simplificar la presencia de detalles innecesarios en la misma, elemento intrínseco a la estética cubista.

El diseño del vestuario¹⁸⁴ fue otro gran reto para Picasso, distinto al que había tenido que acometer para *Parade*, puesto que *El sombrero* requería de muchos más bailarines y caracteres muy distintos. Para estos, del mismo modo que con la escenografía, buscaría evocar la tradición dentro de una estética personal y vanguardista, aunque en este caso Diaghilev no siempre estuvo de acuerdo con las ideas originalmente propuestas por Picasso¹⁸⁵. Los vestuarios diseñados por Picasso tenían una clara influencia goyesca, como muestra inequívoca de la temática genuinamente española de la obra.

Sin embargo, la crítica especializada no fue unánimemente positiva, especialmente en aquellas publicaciones de un perfil más intelectual. Otros medios recogen la admiración con que fue acogido el estreno. La vida intelectual de Europa en los años que siguieron a la I Guerra Mundial fue compleja, y la recepción de *El sombrero de tres picos* ayuda a visualizar dicha complejidad¹⁸⁶. Pese a las opiniones contrarias de algunos detractores del artista malagueño, la escenografía realizada por Picasso para *El sombrero* fue

¹⁸³ *Apud.*, Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., pp. 63-64); Pablo Picasso.

¹⁸⁴ Conocemos gran parte de estos figurines y vestuarios gracias a la publicación de treinta y dos dibujos de Picasso editados por Rosemberg en la editorial Chêne.

¹⁸⁵ Cf. Marilyn McCully, «Picasso and *Le Tricorne*» (ob. cit., p. 101).

¹⁸⁶ Cf. Joan Acocella, «The Critical Reception of *Le Tricorne*», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España* (ob. cit., p. 106).

repcionada en líneas generales con gran agrado, por lo que «Picasso tuvo la curiosa experiencia de oír su escenografía aplaudida», tal y como relata Aldington¹⁸⁷. Sin ningún atisbo de duda el público encontró esta escenografía de gran belleza. De cualquier modo, para algunos escritores lo que fue más impactante en esta escenografía no fue solo su estética, sino su chocante y atrevido modernismo. Sobre *Boutique* y *El sombrero*, Osbert Sitwell dice que «nunca olvidaré la excitación de haber visto por primera vez realmente trabajos modernos de arte escenográfico encima de un escenario»¹⁸⁸.

La indumentaria, sin embargo, fue mucho menos comentada que la escenografía, a pesar de que muchos especialistas comentan que también fue parte de todo el espectáculo. Posiblemente el público estaba listo para admirar o contemplar una escenografía modernista, como si de un gran cuadro se tratara, pero el elemento de la indumentaria era otra cuestión¹⁸⁹.

Cuando finalmente *El sombrero* se estrena en el Teatro Real de Madrid el 5 de abril de 1921, se produce una reacción muy dispar entre los comentarios de prensa. Realmente esto empieza a suceder mucho antes de 1921. En 1919, cuando tuvo su estreno mundial en Londres, el gran crítico español y amigo de Falla, Adolfo Salazar, asistió y escribió en *El Sol* sobre su gran alegría al tener el pensamiento de que Falla estaba llevando la música española a un nivel con el que podía competir con la música moderna que se hacía en el norte de Europa¹⁹⁰. Sin embargo, ciertos e influyentes sectores de corte tradicionalista no estaban preparados para esta renovación que Falla había planteado junto a Diaghilev.

Tras este proyecto, las colaboraciones de Picasso con Diaghilev continúan, volviendo a colaborar junto a Massine en *Pulcinella* y también en otra producción de temática española, *Cuadro flamenco*, de 1921. Unos años más

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Idem.*, pp. 106-107.

¹⁸⁹ Cf. *Idem.*, p. 107.

¹⁹⁰ Cf. *Idem.*, p. 111.

tarde, en 1926, cuando Diaghilev se vuelve a encontrar en dificultades económicas con la compañía, venderá parcialmente la escenografía de *El sombrero* y *Cuadro flamenco*, en concreto el segundo telón de *El sombrero*, que no se conserva íntegro por haber tenido que ser recortado para enviarlo, seleccionando para el corte la sección en la que figuraba la firma de Picasso. Actualmente es propiedad de la familia Bronfman y puede contemplarse en el Edificio Seagram de Nueva York¹⁹¹. Para la confección de los telones Picasso contó con la ayuda del pintor Vladimir Polunim y su mujer Violette, aunque la totalidad de los mismos figuran con la leyenda de «Picasso *pinxit* 1919»¹⁹².

La correspondencia conservada entre Falla y Diaghilev tiene lugar entre 1916 y 1923, más allá del periodo en que sus colaboraciones tuvieron lugar. El prolijo epistolario, principalmente conformado por cartas, telegramas y tarjetas postales, aporta información muy relevante sobre aspectos específicos de la puesta en escena, la composición y producción de *El sombrero*, así como pormenores muy interesantes sobre multitud de artistas de la época, empresarios, bailarines, críticos de arte y artistas plásticos.

Por desgracia, no se conservan entre estos documentos referencias a la historia que terminaría en la declinación por parte de Falla para la composición del *ballet Pulcinella*, inmerso como estaba en el, a la postre frustrado, proyecto escénico de *Fuego fatuo*, ópera cómica en tres actos compuesta entre 1918 y 1919 sobre un libreto de María Lejárraga (esposa de Gregorio Martínez Sierra) y adaptaciones musicales de Frédéric Chopin, de las cuales Falla solo llegaría a completar los actos I y III¹⁹³.

Con relación a su principal colaboración, *El sombrero*, el estreno de la obra en Londres presentó multitud de problemas logísticos, que incluso harían a

¹⁹¹ Cf. *Idem.*, p. 113.

¹⁹² Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit. p. 68).

¹⁹³ La documentación que se conserva de esta frustrada obra escénica se encuentra en el AMF y ha sido analizada en detalle por Y. Nommick en diversos estudios. Veáse Yvan Nommick, «Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España* (ob. cit., pp. 117-148).

Diaghilev informar a Falla de una fecha errónea para dicho estreno, el cual tuvo lugar finalmente en el Alhambra Theatre el 22 de julio de 1919 (Fig. III.19). En un telegrama enviado desde Londres, Diaghilev comentaba a Falla lo siguiente:

Estreno de su ballet fijado en Londres el siete de julio. Papeles principales interpretados por Karsavina y Massine, decorados y vestuario por Picasso. ¿Puede venir aquí el 15 de junio para ensayos?...¹⁹⁴

Falla acepta encantado este viaje a Londres e informa asimismo a Diaghilev, en su respuesta, de que ya se encontraba inmerso en la composición de *El retablo*. Así se lo hace saber en una carta enviada desde Madrid el 30 de abril de 1919, que complementa a un telegrama enviado el día anterior:

Querido amigo:

Habría recibido mi telegrama en respuesta al suyo y sabrá, por consiguiente, la alegría que me he llevado al enterarme de tan buenas noticias, y que estoy dispuesto a estar el 15 de junio en Londres con la música [...]. La distribución me parece magnífica, y lo mismo digo en lo que se refiere a nuestro colaborador pintor... Recuerdo muy bien el día —en el Palace— en que hemos hablado Picasso y yo del *Corregidor*, y estoy encantado de tenerle con nosotros. Le ruego le transmita, así como a Massine, mis recuerdos más cordiales [...]. Quizá sabrá que estoy componiendo una obra —ya bastante avanzada— para el teatro de la Princesa de Polignac...¹⁹⁵

En su siguiente carta, enviada al cabo de pocos días, Diaghilev informa a Falla de algunos aspectos de la escenografía de *El sombrero*, además de comentar con el compositor gaditano elementos muy específicos del estreno y de otros conciertos de la temporada londinense de los Ballets Rusos:

Querido amigo:

... En el programa de nuestra temporada verá usted que he introducido una novedad en nuestros espectáculos: son los «Interludios sinfónicos». Gustan mucho en Londres y tenemos tanto éxito con la música como con el espectáculo. Así, pues, me gustaría mucho que interpretara usted mismo sus Nocturnos —tendrá que hacerlo tres o cuatro veces porque ofrecemos los «Interludios» en cada sesión y hay que contentar a todos los abonados [...]. En lo que concierne a su ballet *El sombrero de tres picos*, se nos ha ocurrido la idea siguiente: como habrá un hermoso telón de boca de Picasso que se verá justo antes de que

¹⁹⁴ Telegrama de Diaghilev a Falla, Londres, 19 abril de 1919, AMF (carpeta de correspondencia 6908).

¹⁹⁵ Carta de Falla a Diaghilev, Madrid, 30 de abril de 1919, AMF (carpeta de correspondencia 6908).

comience el ballet, no estaría mal que se tocara una pequeña obertura y nos parece muy indicado utilizar una de las tres piezas para piano que usted ha titulado *Andalucía* —si no estuviera orquestada ¿podría hacerlo usted?—. En una tonalidad que corresponda al comienzo del ballet. Es una de sus más bellas obras y quedaría muy bien situada [...]. Massine está montando el ballet y Picasso está haciendo una maravillosa escenografía. Estará usted muy satisfecho [...]. P. D. Massine le pide que tenga la amabilidad de traer 30 pares de castañuelas, 15 de primera calidad y 15 de las corrientes. Dígame cuánto costarán...¹⁹⁶

La respuesta de Falla no se haría esperar, e informa puntualmente a Diaghilev sobre todos los aspectos necesarios, mostrando al mismo tiempo que en su mente rondan ideas específicas para la producción y la escenografía:

Querido amigo:

... Deseo vivamente conocer todo lo que Massine y Picasso han realizado para el Ballet. Cuente conmigo para los *Nocturnos* cuyo título es *Noches en los jardines de España* [...]. En cuanto a la pequeña obertura para el telón de Picasso, hablaremos de esto en Londres. Tengo una idea al respecto, y la realizaré durante los ensayos. Estoy muy contento de saber que Ansermet está con usted [...]. He pedido el precio de las castañuelas: 4 ptas. un par de primera calidad y 2 ptas. un par de ordinarias (descuento en atención al número de pares). [...] Me permito recomendarle que mande unas líneas de invitación a Martínez Sierra para que él y su esposa asistan al estreno del Ballet. Me complacería usted haciéndolo...¹⁹⁷

El estreno de *El sombrero* sería un éxito, así como las sucesivas representaciones durante esa temporada de los Ballets Rusos en Londres, siguiendo en escena hasta 1921. Ansermet informó a Falla en una carta desde Londres el 28 de agosto de 1919 de que el éxito del *ballet* había sido sobre todo musical. El compositor gaditano no pudo ser testigo de este éxito debido a que había tenido que abandonar urgentemente Londres por el fallecimiento repentino de su madre. Diaghilev, exultante, informaría a Falla puntualmente de ello en el siguiente telegrama:

¹⁹⁶ Carta de Diaghilev a Falla, Londres, 10 de mayo de 1919, AMF (carpeta de correspondencia 6908).

¹⁹⁷ Carta de Falla a Diaghilev, Madrid, 24 de mayo de 1919, AMF (carpeta de correspondencia 6908).

Triunfo de público y prensa, enorme interés artístico, salas llenas. Enhorabuena, Saludos. Denos noticias tuyas. Serge Diaghilev¹⁹⁸.

Diaghilev había encontrado en *El sombrero* una permanente fuente de ingresos, por lo que escribió a Falla al cabo de unos años en relación con los problemas derivados de los derechos de autor, contrato que había finalizado en 1921, y acuciado por no poder cerrar representaciones del *ballet* en diferentes escenarios:

Querido amigo:

Hace más de un mes que escribí a su editor Chester en Londres que tengo la intención de retomar *El sombrero de tres picos* para seguir representándolo en todas partes.

Le pedí si podía seguir dando la obra en las mismas condiciones que las establecidas desde su estreno. El señor Kling¹⁹⁹ no se ha dignado contestarme nunca [...]. Por culpa de las pretensiones desorbitadas del mismo editor, le ruego intervenga en este asunto, por supuesto si desea ver a mis artistas representar de nuevo su bella obra en la puesta en escena de Picasso que creo que le gusta mucho. No me parece normal que esta obra enmohezca en los archivos, en vez de vivir en el escenario...²⁰⁰

Falla intentaría calmar a Diaghilev en la carta que le remitiría a los pocos días, manteniendo sus condiciones previas y poniéndose a su disposición:

Mi querido amigo:

Por supuesto que me alegra su intención de retomar *El sombrero de tres picos* con la admirable escenografía de Picasso. Quizá haya tenido ya noticias de la editorial Chester, y supongo que el asunto de los derechos de alquiler del material de orquesta estará a punto de solucionarse. [...] En cuanto a mí, estoy dispuesto a mantenerle las mismas condiciones establecidas para los derechos de autor [...], estoy a su disposición, claro está, en caso de que se presente alguna duda, tanto para este caso como para la editorial Chester²⁰¹.

Harry Kling trataría todos estos detalles con Falla antes de dar una respuesta a Diaghilev, en una carta conservada en el AMF y con fecha del 25 de

¹⁹⁸ Telegrama de Diaghilev a Falla, Londres, 27 de julio de 1919, AMF (carpeta de correspondencia 6908).

¹⁹⁹ Se refiere a Harry Kling, director de la editorial Chester en aquella época.

²⁰⁰ Carta de Diaghilev a Falla, Milán, 29 de agosto de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 6908).

²⁰¹ Carta de Falla a Diaghilev, Granada, 5 de septiembre de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 6908).

julio de 1923. Dicha respuesta tendría lugar casi dos meses más tarde, el 21 de septiembre de 1923, con detalles pormenorizados de todas las condiciones de la editorial.

Falla también ayudó a Diaghilev a nutrir su compañía con bailarinas españolas que completaran el elenco de sus *ballets*. Tal fue el caso con las figuras de la Faraónica y la Pepita (hija de la Agustina). En numerosas ocasiones fue Zuloaga el que sirvió de intermediario, pues estaba en contacto con ellas a través de los retratos que efectuó de muchas de estas artistas de variedades²⁰².

En la actualidad disponemos de un amplio material escenográfico vinculado a los Ballets Rusos y a algunas de sus producciones más legendarias gracias a la figura de Alexéi Bajrushin, heredero de una importante familia rusa e interesado desde su infancia por el teatro, como *amateur* y, ante todo, coleccionista, afición que desarrollaría a través de su primo Alexéi Petróvich, importante mecenas y bibliófilo²⁰³.

Los fondos de la colección de Bajrushin consistían principalmente, en una primera época, en objetos orientales o vinculados a la época del Zar Nicolás I. En 1890, con motivo de una apuesta centrada en intentar lograr el máximo de antigüedades vinculadas al mundo del teatro en un año, comienza a desarrollar su profundo interés en esta temática²⁰⁴.

La exposición pública de sus fondos en 1894 supone el nacimiento del Museo Estatal Central de Teatro en Moscú. Su colección incluía bocetos de decorados y de vestuarios realizados por conocidos artistas para espectáculos famosos, extrañas fotografías, instrumentos musicales, autógrafos, entradas de teatro, carteles y programas, binóculos y telescopios, ediciones paradójicas de piezas teatrales, objetos personales y cartas de actores, directores, dramaturgos y compositores famosos. Bajrushin, como gran aficionado al *ballet* que era, se

²⁰² Véase la correspondencia entre Falla y Zuloaga desde enero a abril de 1921.

²⁰³ Cf. Ulía Danilina, «Obras maestras del arte escenográfico teatral... (ob. cit., p. 69).

²⁰⁴ Cf. *Ibidem*.

enorgullecía especialmente de su colección de puntas de *ballet* que habían pertenecido a bailarinas como María Taglioni o Anna Pávlova²⁰⁵.

Hoy en día el Museo Estatal Central de Teatro A. A. Bajrushin constituye la colección más importante de materiales sobre la historia del teatro nacional y extranjero en Rusia. En sus fondos se conservan cerca de un millón y medio de objetos, de los cuales una importante parte son sin duda obras maestras de principios del siglo XX, ocupando los Ballets Rusos un lugar de absoluto privilegio y una fuente esencial para su estudio²⁰⁶.

II.3.3. Los títeres y las marionetas en el contexto plástico de Manuel de Falla

El mundo de los títeres fue, en el contexto artístico de Manuel de Falla, un punto de partida y catalizador de una época de profunda renovación del ámbito teatral europeo, que encontró en esta manifestación popular de índole escénica el mejor referente posible como fuente inagotable de inspiración. Este oficio milenario experimentaría durante el siglo XX una profunda metamorfosis, ya que los formatos titiritescos tradicionales y de base popular comienzan a formar parte de espectáculos de la vanguardia artística.

A lo largo de los anteriores siglos, formar parte de la tradición titiritera generalmente era debido a la existencia de un legado artístico familiar, que se transmitía a lo largo de las diversas generaciones mediante los espectáculos que tradicionalmente se desarrollaban en plazas, ferias o lugares públicos. Muchas de estas prácticas, como la de los *puppis* sicilianos, gozaban de buena salud en los albores del siglo XX, aunque muchas otras, como la del *dom Roberto*

²⁰⁵ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁶ Sirvan como ejemplo los decorados y el vestuario de Natalia Goncharova para la producción de *Le coq d'or*, que realizó Serguéi Diáguilev en la Gran Ópera de París, como ha sido mencionado anteriormente. Estos bocetos entraron a formar parte del museo en torno a 1930 y, para los mismos, Goncharova se inspiró en el prolijo imaginario del grabado ruso, aunque manteniendo una estética vanguardista, principalmente influenciada por la fascinación que Goncharova mostró en esa época con las obras de arte polípticas y composiciones plegables pintadas por partes.

portugués o su correlativo español don Cristóbal, habían prácticamente desaparecido.

La puesta en valor del género de los títeres en esta época dentro del ámbito escénico se debió eminentemente a la decidida apuesta de artistas procedentes de diversas disciplinas, no siempre titiriteros profesionales *per se*. La ausencia de una profesionalización específica permite una libertad creativa que no se debe a tradiciones decimonónicas, lo que nos lleva a observar la convivencia de manifestaciones vinculadas al mundo del títere que protagonizan artistas de fama internacional como Picasso, Luger o Alexandra Exter, en obras de teatro, *ballet*, o cine respectivamente. Otros artistas fabricarán títeres geométricos y de funcionalidad eminentemente mecánica, como los futuristas Fortunato Depero o Enrico Prampolini, partiendo de encargos puntuales para Vittorio Podrecca. Muchos de estos creadores buscarían reivindicar el títere como ente artístico dentro de otros géneros escénicos, mientras que una minoría llegaría incluso a fundar sus propias compañías titiriteras²⁰⁷.

La existencia de este abanico de artistas multidisciplinares enriquece de modo incontestable el mundo de los títeres y sirve de impulsor para su evolución, ampliando su temática y su repertorio dramático y literario, además de sus técnicas constructivas y escenográficas. Se podría establecer, *grosso modo*, que el títere se profesionaliza, abandonando su recinto tradicional y su relación casi paterno-filial con su creador y manipulador.

Este nuevo aspecto interdisciplinario, como arte genuino que partía de sus propias leyes y esquemas, pero que gozaba al mismo tiempo de una

²⁰⁷ Cf. Yanisbel Martínez, «La Europa de las Vanguardias. Proyecto ALL STRINGS ATTACHED – Klemenčič, Podrecca y Lanz: pioneros de los títeres europeos» [en línea] (*Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas*, 2016. Última actualización: 18/08/16), en <http://www.titeresante.es/2016/08/18/la-europa-de-las-vanguardias-proyecto-all-strings-attached-klemencic-podrecca-y-lanz-pioneros-de-los-titeres-europeos-por-yanisb> (12/03/2017).

renovada y necesaria libertad creativa, frente a disciplinas escénicas decimonónicamente encorsetadas como la ópera o la danza, le otorga un lugar de privilegio en el ámbito de las creaciones vanguardistas dentro de la actividad teatral y reivindica el lugar del maestro titiritero como creador digno de reconocimiento en el mundo de la escena.

La tradicional consideración como una disciplina de menor rango en el ámbito escénico se revierte plenamente y los títeres, huérfanos de padres artistas con pretensiones y ávidos de reconocimiento internacional, muestran que en ellos se encuentra la verdadera esencia de un arte escénico y plástico carente de fedatarios celosos en la perpetuación de una tradición. Por ello son esenciales en el empeño por construir un nuevo arte escénico que combine plena y satisfactoriamente todo un abanico de disciplinas creativas.

Esta decimonónica marginalidad no había desvirtuado los primigenios esquemas dramáticos, lo que les confiere una inigualable capacidad para transmitir al espectador, de forma directa y sin las interferencias de una tradición teatral aburguesada y excesivamente costosa, un microcosmos de experiencias que trascienden un mero texto llevado a la escena. No podemos por lo tanto intentar adentrarnos en el contexto cultural de esta época y mencionar a creadores como Valle-Inclán, Alberti, Rivas Cherif, Falla, Lorca, Zuloaga, Lanz o Bartolozzi, obviando un aspecto común a todos ellos, como era su admiración e interés sincero por vincular su arte al mundo de los títeres.

A lo largo de su vida, Falla recordó en numerosas ocasiones momentos de la infancia que protagonizaron su hermana y él en Cádiz, donde asistieron a espectáculos de marionetas sicilianas y donde regularmente jugaban con un teatro de marionetas en el cual don Quijote y sus aventuras eran un tema recurrente. Según le expresó a uno de sus biógrafos, Jaime Pahissa, Falla tenía una particular afición, desde su infancia, por los juegos con un teatrillo de

muñecos en el cual representaba historias que él mismo creaba²⁰⁸. Del mismo modo, Leónide Massine, en una serie de reflexiones sobre Falla, describía cómo el compositor gaditano estaba fascinado por las marionetas y los pequeños teatros de muñecos, y cómo él mismo había escrito en su infancia una obra de teatro basada en don Quijote para su teatro de marionetas²⁰⁹. Quizá en estas ingenuas experiencias infantiles encontramos la génesis de *El retablo de maese Pedro*, partiendo de las siguientes líneas en una carta a Roland-Manuel:

... No obstante mi vocación, a pesar de mi amor por ciertas músicas (¡no todas!), siempre se inclinaba hacia el lado literario (a la prosa, no al verso). A ello se sumaba mi gusto por la historia; sobre todo la historia de España, en la que yo encontraba una especie de espléndida continuación de antiguas leyendas que encantaron mi primera infancia. [...] Agreguemos aún mis representaciones en un pequeño teatro de marionetas cuyo único público era mi hermana, y en el que don Quijote y sus aventuras ocupaban un lugar de predilección...²¹⁰

Manuel de Falla, en esta etapa infantil, era también un asiduo espectador de los espectáculos titeriles de la Feria del Frío, desarrollados por el Teatro de la Tía Norica, la compañía de teatro con muñecos articulados con más tradición en España.

La idea de llevar a la escena algún pasaje de *Don Quijote* fue algo que de alguna forma Falla tuvo en su mente hasta la recepción de un encargo escénico el 25 de octubre 1918 por parte de la princesa de Polignac. Muestra de ello es su interés por la gestación de *Las figuras del Quijote*, obra de su amigo y colaborador gaditano, el poeta y libretista de *La vida breve*, Carlos Fernández Shaw, como muestran los siguientes extractos de su prolija correspondencia en esta época:

Muy querido don Carlos:

En cuanto a Figuras del Quijote, le aseguro que me entusiasma grandemente. ¡Eso es hacer obra española!...²¹¹

²⁰⁸ Cf. Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p.25).

²⁰⁹ Cf. Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process in...* (ob. cit. p. 99).

²¹⁰ Francisco Porras Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, UNIMA, 1995, p. 17.

²¹¹ Carta de Falla a Carlos Fernández Shaw, París, 28 de abril de 1910, AMF (carpeta de correspondencia 6973).

... No deje de darme noticias de los estrenos que prepara. Tengo gran deseo y curiosidad por conocer sus Figuras del Quijote...²¹²

Mientras tanto, el mundo del títere empezaba a ganar terreno dentro del ámbito escénico tradicional, comenzando a formar parte de las actuaciones de cupletistas, del teatro de variedades, y creándose publicaciones especializadas como *Titella*, publicada en Barcelona. Incluso llegó a ahormarse un proyecto educativo nacional para la implantación de funciones titiritescas en el sistema de enseñanza oficial, aunque finalmente quedaría en mero proyecto piloto sin consolidación *de facto*.

Manuel de Falla recupera estas vivencias infantiles tras instalarse en Granada en 1920 y gozar de una afectuosa e intensa convivencia artística casi paterno-filial con Federico García Lorca. Los primeros contactos entre ambos tienen como escenario las tertulias de El Rinconcillo²¹³, un selecto grupo de intelectuales residentes en Granada. Entre los múltiples proyectos para revitalizar la vida cultural de la ciudad nazarí, soñaban con la creación de una compañía que se denominaría Títeres de Cachiporra. Los impulsores de esta idea fueron Hermenegildo Lanz y los músicos Adolfo Salazar y Ernesto Halffter, además de Manuel de Falla y Federico García Lorca. Los dos últimos estaban en esa época inmersos en la gestación de sendas obras, que a la postre incorporarían el mundo de los títeres como parte esencial de las mismas. En el caso de Lorca, el resultado se tituló *El maleficio de la mariposa* (en un primer momento *La ínfima comedia*), denostada por Martínez Sierra en cuanto a la inclusión de los títeres, y *El retablo de maese Pedro* en el caso de Manuel de Falla.

Tanto Falla como Lorca indudablemente eran conocedores de las vanguardias europeas y los movimientos de recuperación de la tradición

²¹² Carta de Falla a Carlos Fernández Shaw, París, 31 de mayo de 1910, AMF (carpeta de correspondencia 6973).

²¹³ Retomaremos la tertulia de El Rinconcillo en los capítulos dedicados a Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz.

titiritesca en el ámbito escénico, con lo que a buen seguro este fue tema de conversación en las mencionadas tertulias. El mundo de los títeres pertenecía a una tradición decimonónica española vinculada a teatrillos ambulantes que viajan por los pueblos y ciudades de feria en feria, con personajes similares a los que aparecen en el guiñol francés. Concretamente, Lorca mostró un interés especial en la tradición de los títeres denominados «los cristobicas», desarrollando una serie de actuaciones que tenían como fin la recuperación de este patrimonio.

Los espectáculos callejeros, que despiertan nuevamente este interés de Falla por el mundo de los títeres, lo mismo que el de su amigo Federico García Lorca y de otros artistas del círculo granadino, seguían siendo habituales en el entorno rural a principios del siglo XX, lógicamente imperando una tradición oral en los textos seleccionados. Falla y Lorca mostraron un sincero interés en estudiar y recuperar dicha tradición, particularmente sobre las prácticas titiritescas de la zona de la Alpujarra granadina, donde planearon una serie de viajes con objeto de documentarse *in situ* sobre esta manifestación popular. De este modo manifestaría Lorca su entusiasmo a Falla con relación a este proyecto:

Queridísimo Don Manué:

Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a la Alpujarra. Ya sabe usted la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobical llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular.

Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la Tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de don Cristobal y la *señá* Rosita, la muerte de Pepe Hillo en la plaza de Madrid y algunas otras farsas de nuestra invención [...]. Nosotros con que pongamos un poquito de amor en este asunto, podremos hacer arte limpio y sin pecados [...]. En el pueblo, no hace muchos días, hubo un tío con unos cristobicas que se metían con todo el mundo de una manera aristofanesca...²¹⁴

De esta forma, animado por Lorca, Falla también decidió explorar este medio, fuertemente vinculado a la postre a su ópera de cámara con títeres *El*

²¹⁴ Carta de Lorca a Falla, Granada, 18 de julio de 1922, AMF (carpeta de correspondencia 7022).

retablo de maese Pedro. Aunque estos viajes no llegarían finalmente a tener lugar, el interés de Falla por adentrarse en esta tradición dentro de su obra musical no decaería durante años. Otro activo participante en el proceso de recuperación de esta tradición fue Adolfo Salazar, que anhelaba que dichas manifestaciones populares de muñecos pudieran adaptarse y programarse en los grandes teatros europeos.

El primer acto del grupo de artistas residentes en Granada relacionado con esta iniciativa fue la representación con títeres de cachiporra en la casa de la familia Lorca, que tuvo lugar el 6 de enero de 1923²¹⁵. Entre la correspondencia de febrero de 1923 encontramos una carta de Zuloaga a Falla en la que hace referencia a la fiesta de títeres para niños que se realizó en casa del padre de Federico García Lorca y que, por su momento cronológico, se convierte en un ensayo general del teatro de títeres que después culminaría con *El retablo*: «La fiesta artística por excelencia que organizó Vd. para los niños, debió ser sensacional. Bravo! Así se hace cultura»²¹⁶. Falla debía estar ilusionado con el proyecto a juzgar por su correspondencia, en la que se recogen numerosas invitaciones a amigos y colaboradores cercanos:

¿Recibió usted un programa que le envié de nuestros Títeres de Cachiporra? Si este verano viene usted a Granada presenciara usted alguna representación y espero será muy de su gusto...²¹⁷

El programa²¹⁸ original al que se refiere Falla puede consultarse en el Archivo Manuel de Falla y es descrito por Ian Gibson con las siguientes palabras:

En su portada, debajo del dibujo de un guitarrista andaluz del siglo XIX, leemos Títeres de Cachiporra (Cristobica). Dentro del pliego, sin duda alguna redactado por el poeta [Lorca] —y luego leído por él al principio de la función—, «El Dueño del Teatrillo» anuncia, con profusión de detalles y variada tipografía, las obras que se estrenarán en tan notable ocasión, y señala que la música que acompañe a estas será ejecutada por Manuel de Falla (piano y

²¹⁵ En el capítulo dedicado a Hermenegildo Lanz analizaremos en detalle esta actuación.

²¹⁶ Carta de Zuloaga a Falla, París, 24 de febrero de 1923 (carpeta de correspondencia 7798).

²¹⁷ *Apud.*, Manuel de Falla y John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de Falla a John B. Trend, Granada, 6 de marzo de 1923. Véase anexo 1.4, carta nº 9.

²¹⁸ Programa de mano, AMF, 1923-7, FN.

cémbalo), José Gómez (violín), Alfredo Baldrés (clarinete) y José Malina (laúd)²¹⁹.

En este evento se representaron el entremés de Cervantes *Los dos habladores*; *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, en una adaptación de Lorca. Terminó el acto con la escenificación del auto sacramental del siglo XIII *El misterio de los Reyes Magos*. Falla selecciona la música y la interpreta en un piano cuyas cuerdas se forran de papel de seda para imitación del sonido de un clave, recurso que tiene una conexión directa a la adaptación que se hacía del piano cuando no había un clave y a la predilección de Falla por el sonido de este instrumento. El carácter aparentemente intrascendente de este pequeño concierto no fue tal, puesto que la selección musical que había realizado Falla incluía estrenos en España de fragmentos de la *Historia del soldado* de Stravinsky y composiciones de Debussy o Ravel, combinadas con fuentes musicales procedentes de los cancioneros históricos, muestra inequívoca de las influencias musicales de Felipe Pedrell en su discípulo.

Lorca sería el manipulador de los diversos títeres junto a su hermana Concha, con entreactos en los que don Cristóbal, uno de los muñecos que protagonizaban el acto, intercalaba diálogos jocosos con los niños y adultos asistentes. Falla coordinó todos los aspectos musicales del espectáculo, que, aunque en sí mismo no fuera concebido más que como un acto privado, sí quedó inmortalizado a nivel gráfico y con reseñas en prensa. Esta sesión de títeres combinó de modo magistral modernidad y tradición, siendo una experiencia escénica que, desde la base del teatro popular, suponía un revulsivo para el anquilosado tedio que dominaba la escena española del momento. Lorca vio cumplido a través de este proyecto su deseo de colaborar con Falla, creando la base de lo que sería su proyecto teatral de Títeres Españoles. José Francés reseñó el acto en el semanario *La Esfera* de Granada, bajo el título «Los bellos

²¹⁹ Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Fuentevaqueros a Nueva York, 1898-1929*. Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 335.

ejemplos. En Granada resucita el guignol», acompañando sus palabras de cuatro fotografías, tres de la propia representación y una de varios títeres de guante protagonistas, entre ellos el de don Cristóbal, manipulado por Lorca y mencionado anteriormente:

A este generoso propósito de que despierte el íntimo adormecido responde el Teatro Guignol, que un poeta joven y ya dotado de eficaz respeto en torno suyo, como García Lorca; que un músico de universal renombre, como Manuel de Falla, han inaugurado en Granada...²²⁰

Esta sesión de títeres en la casa de la familia Lorca sirvió como relevante campo de experimentación para la idea escénica que Falla plantearía en *El retablo*, implicándose del mismo modo Hermenegildo Lanz en la fabricación del decorado y las figuras intervinientes²²¹, aspecto que ya anticiparía de algún modo Mora Guardino en su artículo de *La Voz* al reseñar este espectáculo titiritesco:

El teatro guiñol español es de una gran antigüedad. El «maese Pedro», de Cervantes, llevaba ya un retablo perfecto, indicador de un arte muy maduro, popular y culto a la vez. Pero la manifestación culta de este arte se desvanece en la Historia y permanece, en cambio, la manifestación popular, cristalizando en un personaje típico: «Cristobicas», que es un Falstaff, cuyo espíritu espera a un poeta que le concrete y le dé forma de tipo humano. «Cristobicas», el bufón popular del guiñol español, lleva un traje rojo, cascabeles y una gran porra. Esta gran porra es el símbolo de su justicia inapelable. Con ella da en la cabeza a todo el que con razón o sin razón se opone a su voluntad [...]. Otros personajes del guiñol son: «la señá Rosita», que unas veces es joven, ingenua y preciosa y otras vieja alcahueta, y «Currito el del Puerto», que siempre hace de galán [...]. La fiesta de Reyes de casa del poeta García Lorca, objeto de este artículo, es también, puede decirse, el primer acto de reivindicación culta del teatro de «Cristobicas»²²².

Otra de las crónicas del estreno, al igual que la anterior de José Mora Guardino, aporta interesante información sobre el desarrollo escenográfico del

²²⁰ José Francés, «Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guignol», *La Esfera*, Madrid, núm. CDLXXIV (1923), [artículo sin paginación].

²²¹ Cf. Juan Miermont Beure y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 69).

²²² José Mora Guardino, «Crónicas Granadinas. El teatro “cachiporra” andaluz», *La Voz*, Madrid (12 de enero de 1923).

evento, además de anticipar futuras colaboraciones en el ámbito titiritesco entre Lorca, Falla y Lanz:

Son ciento cincuenta figuras las que componen las diferentes escenas: los Reyes de Oriente y sus cortejos, la Corte de Herodes, la súplica de las madres desoladas por el decreto de degollación de los Inocentes... Todas ellas se mueven en un ambiente fantástico. O bajo un cielo azul intenso, en el cual brilla la estrella milagrosa del aviso, o un campo de quebradas perspectivas, árboles raros, cielo de oro y con una ciudad ideal al fondo, donde la caravana final de los Reyes se pierde, en tanto que se oyen villancicos lejanos.

(Mientras las escenas de la representación se sucedían, la orquestilla del maestro Falla tocaba con címbalo, clarinete y laúd, dos Cantigas de Alfonso el Sabio).

Hermenegildo Lanz, animado por el éxito de su primer ensayo, proyecta unos aguafuertes escenográficos de guiñol: el primero, escenas de brujas en la noche; el segundo, una feria de pueblo. Ambos se incorporarán al repertorio planista del Teatro Cachiporra Andaluz²²³.

En el Archivo Lanz se conserva un escrito no publicado de Hermenegildo Lanz titulado *Marionetas*, que realiza una perfecta radiografía de lo sucedido en la mencionada representación de títeres, y que sirve como muestra de la vocación continuista que tuvo este proyecto:

Durante el año 1922 y en el día de Reyes de 1923 un gran músico, un gran poeta y un pintor construyeron expresamente y lo representaron en Granada, el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido por los escenarios españoles. Inspirado en la tradición del inquieto Cristobica, genuino personaje andaluz, al frente de su «compañía», bajo la dirección del «empresario Currito del Puerto» que innovó las costumbres con una representación de teatro planista de más de trescientas figuras, además de su elenco corpóreo, resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de El retablo de maese Pedro. De aquel teatrillo solo se hizo una representación y obtuvo un éxito extraordinario y fue el principio serio, muy serio, de intentos varios en otras regiones nacionales y extranjeras destacando posteriormente hacia 1927 o 1928 las representaciones de muñecos actores del «grupo de artistas y literatos berlineses» que con el mismo sistema de muñecos recortados, articulados del modo como se hizo en Granada y en París, interesó al público alemán en varias exhibiciones breves pero selectas²²⁴.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Hermenegildo Lanz, borrador original manuscrito, Granada, Archivo Lanz.

En 2012, con motivo de una exposición en el Parque de las Ciencias de Granada sobre la compañía del nieto de Hermenegildo Lanz, salieron a la luz unos bocetos inéditos que la familia de Lanz encontró dentro de un libro; al parecer se trataba de otro proyecto de teatro de títeres junto a Falla y Lorca titulado *Cuento de brujas*, y en uno de los bocetos se observan manuscritas las siguientes palabras de Lanz:

Escena Primera. Interior antiguo, siglo XVII. Chimeneas a la derecha del espectador, un pozo al fondo, bancos, mesa, escaños, cornucopias, y todo lo que caracteriza una casa de viejos hidalgos temerosos del Poder Oculto. La abuelita refiere al nieto viejos cuentos de aparecidos, brujas y duendes. La madre hace labores, el padre lee.

Es hora de ánimas, el niño es llevado a la cama por su nodriza.

El color de esta escena es todo lo brillante que permita la hoguera y un velón que está sobre la mesa. La abuelita de negro riguroso con blancos cabellos, se destacará sobre el fondo de fuego del hogar, el niño de pie ante ella escucha atentamente. Los padres junto a la mesa, él de azul oscuro, gola blanca, ella amarillo, gola blanca, la nodriza refajo con vivos negros²²⁵.

El manuscrito también incluye otras referencias a los colores de la escena, las cuales coinciden con los apuntes que se conservan en el Archivo Lanz (Fig. III.32). «Estas dos últimas escenas [nos dice] han de dar, de color y calidad, la sensación de un aguafuerte negro con grandes contrastes de claroscuro y luminosidad»²²⁶.

Muy probablemente estos apuntes estén en conexión con la carta que durante el verano de 1923 Lorca escribe al poeta José de Ciria y Escalante: «Preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra, en la que representaremos un cuento de brujas, con música infernal de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar»²²⁷. Con relación a este montaje se conservan treinta dibujos de Lanz y varios folios manuscritos con las líneas del argumento (sin autor) y detalles sobre color, iluminación y ambientación.

²²⁵ Notas de Hermenegildo Lanz, texto original manuscrito, Granada, Archivo Lanz.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Federido García Lorca, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 200.

La afición de Falla por los títeres no solo era algo conocido por su círculo de amigos y colaboradores, era algo que muchos de ellos compartían. Tal era el caso de Santiago Rusiñol, que participará de modo entusiasta en toda la organización del Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922, y que por entonces ya había escrito y estrenado una obra de polichinelas, personaje principal de la *commedia dell'arte*, que protagonizaría el títere catalán más tradicional, Titella. También Ignacio Zuloaga, colaborador de Falla en múltiples proyectos, citados y tratados pormenorizadamente en otros capítulos de la presente tesis, era un gran aficionado a los títeres. Diaghilev también era conocedor de esta afición de Falla, motivo por el cual le sugiere la creación de un *ballet* que se titularía *Pulcinella*, siguiendo la fascinación de todos estos artistas por la *commedia dell'arte*²²⁸, aunque Falla no pudo asumir este encargo.

En la composición de *El retablo de maese Pedro*, obra dedicada a Miguel de Cervantes por Falla, no podemos obviar, dentro del universo titiritesco, que el propio autor de *El Quijote* compartía con Falla una gran afición por los espectáculos de muñecos, los cuales Cervantes había presenciado regularmente también durante su estancia en Italia y concretamente en Palermo, cuna de la tradición del teatro de los *puppi* que Falla admiraría en su infancia gaditana. El mejor modo de demostrar esta afirmación es constatar la minuciosidad con la que describe Cervantes el espectáculo que protagonizan don Quijote y maese Pedro dentro de la novela, recogido, como ha sido indicado en otras ocasiones a lo largo de esta tesis, en el capítulo XXVI de su segundo volumen. No obstante, Cervantes no mostraba mucha devoción por el oficio del titiritero, del cual daría cumplida cuenta en *El coloquio de los perros*, así como en *El licenciado Vidriera* y las *Novelas ejemplares*, de este modo:

... de los titereros dezía mil males; dezía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras, que mostraban en sus retablos, volvían la devoción en risa...

²²⁸ Véase cuadro cronológico de obras escénicas en el capítulo II.2.2.

... gente vagamunda, esponjas del vino y gorgojos del pan²²⁹.

Las colaboraciones escénicas entre Falla y Lorca de índole titiritesca tuvieron continuidad en otro proyecto frustrado, *Lola la comedianta*, que se gestaría entre 1922 y 1924, en forma de opereta²³⁰ y que, según la escasa información contenida en el primer manuscrito, se había planteado como una obra inspirada en la tragicomedia de *Don Cristóbal y la señá Rosita*, protagonistas de un teatro de muñecos²³¹. Lorca encontraría en el mundo de los títeres una permanente fuente de inspiración a lo largo de toda su vida. Los dignificó, les insufló un carácter literario, los sacó de la calle para que triunfaran en el teatro, los llevó consigo allá donde iba como parte de su propia esencia artística.

El universo titiritesco tan querido por Lorca y Falla no puede entenderse en España sin abordar las figuras de Manuel Fontanals, vinculado al gran titiritero Ezequiel Vigués, apodado *Didó*, a producciones de Lorca en el género, y principalmente a Salvador Bartolozzi. Este último sería el creador de algunos de los títeres y personajes infantiles que marcaron a generaciones de niños en España. Su legendario teatro de marionetas, modernista, pero de sencilla factura, recibió el nombre de Teatro Pinocho, presentando a través de él un mundo de fantasía, ingenuo, primitivo y gracioso, donde los pequeños idealizarían a su nuevo héroe nacional, Pinocho, que siempre saldría triunfante en las luchas contra su eterno rival, Chapete, en aventuras que incluían a Pulgarcito, Barba Azul, Cenicienta o Caperucita (Fig. III.26 y Fig. III.27 y III.28). Su teatro recorrió toda España y sus muñecos se convirtieron en leyendas y símbolos de generaciones, más allá de sus regulares colaboraciones con personalidades como Lorca, Margarita Xirgu, Rivas Cherif, Alberti o Jacinto Benavente.

²²⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El Licenciado Vidriera*, ed. Agustín Moreto y Cabaña, Barcelona, Linkgua digital, 2017, p. 23.

²³⁰ Véase el cuadro cronológico de obras escénicas capítulo II.2.

²³¹ Cf. Francisco Porrás Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca* (ob. cit., p. 164).

De Bartolozzi no podemos obviar su internacionalmente aclamada producción de *El retablo de maese Pedro*, que estrenó durante su exilio en México. También durante esta etapa, Bartolozzi diseña la escenografía y construye los títeres para *La zapatera prodigiosa* de García Lorca. Por su vinculación al ámbito guiñolesco nacional, además de por la labor escenográfica y de indumentaria de Bartolozzi, ha pasado asimismo a la historia de este tipo de espectáculos *La reina castiza* de Valle-Inclán, estrenada el 4 de junio de 1931 en el Teatro Muñoz Seca de Madrid²³².

La Residencia de Estudiantes, institución intrínsecamente unida al ideario cultural y formativo de la República, siempre atenta a las vanguardias artísticas, también participaría en la organización de espectáculos de títeres. Más allá de la problemática derivada del intento de programar en versión escénica *El retablo de maese Pedro*, comentada en otros capítulos de este estudio, entre estas producciones titiriteras vinculadas a la institución destaca la producción de *Historia de un soldado* de Stravinsky, el 11 de junio de 1931. Con unos títeres confeccionados y manipulados por Eva Aggerholm, en la producción también colaborarían Vázquez Díaz en el ámbito escenográfico-plástico y Rivas Cherif en el escénico²³³.

El retablo de maese Pedro exigía en su puesta en escena no solamente un trabajo en el ámbito de la escenografía y la indumentaria, también en lo que se refiere a la fabricación de los títeres que son los protagonistas de las historias que transcurren durante la obra. Además de los títeres proyectados por Hermenegildo Lanz y Zuloaga, analizados pormenorizadamente en capítulos sucesivos, también conservamos algunos de estos muñecos contruidos por marionetistas alemanes e italianos y de gran calidad en su manufactura. De estos artesanos cabría destacar por su belleza y buen acabado los títeres

²³² Cf. *Idem.*, p. 347.

²³³ *Apud.*, Francisco Porras Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca* (ob. cit., p. 349): Adolfo Salazar.

realizados por Fischer, comúnmente conocidos como *Los muñecos de Zúrich*, puesto que se utilizaron por primera vez en la representación de *El retablo* el 20 junio de 1926 y que actualmente están conservados en el museo suizo de marionetas de Zúrich. La representación en la ciudad suiza implica asimismo la supervisión directa de Falla, dentro del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC).

El retablo y sus títeres logran en pocos años reconocimiento internacional, representándose, tras el estreno en Francia en 1926, en Nueva York, Zúrich o Ámsterdam. En 1927 se lleva a Londres en versión de concierto y en 1928 a Siena, es retransmitido por la BBC con dirección orquestal del propio Falla en 1931 y triunfa en el Festival de la SIMC en Venecia en 1932²³⁴. Para esta representación el director del teatro llega a solicitar a la princesa de Polignac la cesión de las cabezas que Lanz talló para los títeres del estreno parisino de 1923, así como los vestuarios y escenografías, aspecto que también comentaría Falla con G. F. Malipiero. Sin embargo, el amplio escenario que albergaría la reposición, frente a las reducidas dimensiones del salón de la Princesa, hacen que la idea sea descartada por Falla, opinando que las marionetas eran demasiado pequeñas. Una vez más se observa el buen criterio del compositor gaditano y conocimiento de la escena. Finalmente, no se crearían nuevas marionetas, sino que se reutilizarían las talladas por Fischer para la representación de la obra en Zúrich de 1926 (Fig. III.29 y Fig. III.30). Estos mismos títeres de Fischer viajarían en 1932 con motivo del estreno en Venecia de *El retablo*, representación de la que se conserva material gráfico de Falla posando junto a los mismos (Fig. III.31). Todos estos títeres fueron tallados en madera con un acabado extremadamente delicado y detallista, alcanzando una calidad casi escultórica, frente al carácter y manufactura más rústicos de los títeres de Lanz y Zuloaga.

²³⁴ Cf. Juan Miermont Beure y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 73).

La utilización de estos mismos títeres de Fischer para la representación veneciana se debió a no poderse satisfacer el deseo de Falla de que el encargado de su construcción fuera el marionetista y empresario escénico Vittorio Podrecca, fundador del Teatro dei Piccoli, compañía referente de la vanguardia escénica, compuesta por ciento veinticinco personas y mil doscientos títeres. Vittorio Podrecca fundó su Teatro dei Piccoli en 1914, en un intento de emular, en un formato más modesto, la fascinación artística que le produjeron los Ballets Rusos de Diaghilev en Roma. Abogado de profesión y melómano de vocación, a partir de ese momento diseña toda una serie de espectáculos escénicos interdisciplinarios que cuentan con el concurso de los artistas más vanguardistas del momento y que triunfarían allá donde viajaran durante medio siglo, e influyen a su vez en otros muchos artistas contemporáneos, como sería el caso de Valle-Inclán, Rivas Cherif o Lorca.

Sería a finales de 1924 cuando actuarían por primera vez en España los títeres de Vittorio Podrecca y su Teatro dei Piccoli, con enorme éxito. La compañía contaba con los mejores profesionales y constructores en este género escénico. Más allá de las diferentes propuestas escénicas vinculadas a *El retablo de maese Pedro* y los títeres protagonistas de la obra en las representaciones de París, Sevilla —como parte de la gira española de 1925—, Ámsterdam, Zúrich, Venecia, etc., tratadas específicamente en otros capítulos de la tesis, las figuras de Podrecca y Lanz en el universo titiritero de Falla son fundamentales por sus aportaciones a la historia del teatro en España, Europa y Latinoamérica. Curiosamente ninguno de ellos estaba ligado a esta tradición titiritera por lazos familiares.

La producción de *El retablo de maese Pedro* que organizó Podrecca junto a Falla en 1942 durante el exilio del compositor gaditano en Argentina es reconocida por muchos estudiosos de la obra como la que gozó de más consideración por parte del propio Falla. En esta aventura de *El retablo*, obra maestra en el mundo de la vanguardia artística europea, no olvidó Falla a su

otro gran titiritero, su incondicional amigo y colaborador Hermenegildo Lanz, que sería además pionero en la reivindicación como género artístico del teatro de papel ²³⁵, y que influyó muy significativamente en otros creadores contemporáneos y en multitud de titiriteros actuales, que tienen en la figura de Hermenegildo Lanz a un referente absoluto.

²³⁵ Cf. Yanisbel Martínez, «La Europa de las Vanguardias. Proyecto ALL STRINGS ATTACHED... (ob. cit.).

II.4. LOS ESCENÓGRAFOS DE MANUEL DE FALLA EN *EL AMOR BRUJO* Y *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

La consumación de Manuel de Falla como músico escénico es, como casi cualquier ámbito de la vida del genial compositor gaditano, un camino tortuoso, complejo y sin embargo constante en la persecución de sus objetivos. Falla, sin los alardes pretenciosos de contemporáneos suyos como Stravinsky o las actitudes dictatoriales exhibidas por influyentes figuras del panorama artístico europeo como Wagner, no puede ser estudiado circunscribiéndonos estrictamente al ámbito meramente musical. Su objetivo era lograr crear obras de arte plenas y únicas, sin buscar la popularidad ni el éxito, sino siendo fiel a unos ideales artísticos intrínsecamente ligados a su espiritualidad e intelectualidad.

La personalidad de Falla presenta una curiosa dicotomía. Por un lado, la consciencia plena de haber sido bendecido con un talento artístico innato. Por otro, la concepción de esa capacidad no como algo que facilitara una labor profesional vocacional, sino más bien como una responsabilidad vital que implicaba la creación de su legado desde una laboriosidad introvertida de artesano y la pericia en la presentación de un maestro orfebre.

El interés multidisciplinar de Falla implicaba una concienzuda labor de documentación previa al comienzo de cualquiera de sus obras y una necesidad de conocer todos los ámbitos vinculados con las mismas. El mundo escénico es un campo que le interesó desde sus inicios, en el que fue aprendiendo humildemente y dando forma a sus ideales primigenios a través de sus colaboraciones regulares y a veces tortuosas con personalidades eminentes y tan dispares como Debussy, Diaghilev, Massine, Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga o Antonia Mercé.

En el ámbito escénico, Falla trabajó junto a multitud de personalidades de primer orden dentro del mundo de la escena, pero, sin duda, merecen una mención especial sus colaboradores escenográficos, cuyo concurso siempre

buscó en sus creaciones como fedatarios de los ideales artísticos que la obra pretendía en su conjunto y que debían estar presentes en todas las disciplinas creativas implicadas.

No pretende este capítulo ahondar en el legado artístico o la trayectoria profesional de cada uno de los escenógrafos que trabajaron junto a Falla en diversas producciones de *El amor brujo* o *El retablo de maese Pedro*. Procuraremos, principalmente, establecer aspectos específicos de cada una de estas colaboraciones y discernir por qué Falla recurrió a estos artistas. Los perfiles de cada uno de estos escenógrafos son dispares, aunque todos ellos comparten el aspecto de no poder ser considerados como «escenógrafos puros», término empleado en la disertación sobre este ámbito creativo en el apartado 3.1 de la presente tesis doctoral.

Asimismo, merece ser mencionada la elección por parte de Falla tanto de figuras consagradas, como Zuloaga o Bacarissas, con una estética más tradicionalista, como de autores de estética modernista, pero noveles y poco experimentados en el ámbito escenográfico, como sería el caso de Lanz, Ángeles Ortiz, Néstor Martín Fernández de la Torre (su colaboración con Falla fue uno de sus primeros trabajos como escenógrafo) o Hernando Viñes. Procediendo de este modo, conscientemente, pues en el arte de Falla había poco margen para la arbitrariedad, mostró el músico gaditano una capacidad artística visionaria, no exenta de generosidad en la oportunidad que ofrecía a estos creadores en ciernes. Con ellos mantendría Falla una intensa relación profesional y epistolar durante sus periodos de colaboración, basada en el respeto y la admiración que todos ellos sentirían por el compositor gaditano. Algunos de estos escenógrafos llegarían también a formar parte del círculo personal íntimo de Falla, de un modo fraternal en el caso de Zuloaga o casi paterno-filial en el caso de Hermenegildo Lanz.

II.4.1. Néstor Martín Fernández de la Torre

Néstor Martín-Fernández de la Torre²³⁶ (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) puede considerarse uno de los artistas plásticos españoles con mayor proyección internacional del siglo XX. Vinculado con el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, en su trayectoria vital desarrolló una labor artística amplia y variada. Dibujante, pintor, decorador, cartelista, diseñador y escenógrafo²³⁷, mantuvo una intensa amistad con Falla y otros artistas de la vanguardia escénica española como Antonia Mercé (Fig. IV.1), Granados, Martínez Sierra, los hermanos Álvarez Quintero, Conchita Supervía (Fig. IV.2) o Tórtola Valencia.

Considerado como uno de los renovadores de la escena española durante el primer tercio del siglo XX, la vinculación de Néstor con el mundo de la escena hunde sus raíces en su entorno familiar más directo. Concretamente es relevante la figura de su madre, que, por los testimonios del artista, sabemos que le introdujo el gusto por la música clásica, en especial la de Beethoven. No obstante, Néstor no recibió una formación específica y sus conocimientos de la escena son, como ocurría en casi todos los casos por esta época, resultado de una formación autodidacta y de sus relaciones con personalidades del mundo del teatro y la literatura²³⁸. Determinantes serán para su formación como escenógrafo sus estudios de Bellas Artes en Madrid con Rafael Hidalgo de Caviedes. De esta etapa de formación Pedro Juan Almeida destaca la relevancia de la figura del tío Néstor de la Torre, en cuya casa reside durante 1901:

No dudamos que acompañó muchas veces a su tío al teatro y este le introduciría en el mundo que hay detrás de las bambalinas, donde Néstor

²³⁶ La mayor parte de la producción escénica de Néstor se conserva en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria.

²³⁷ Cf. Yavé Medina Arencibia, *El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis sobre su aportación a la historia de la escenografía*, XXI Coloquio de Historia Canario-Americana, 2014, p. 1.

²³⁸ Cf. *Idem.*, p. 2.

aprendió con avidez: juegos de tramoyas, luminotecnia, maquillaje, ensayos, decorados, atrezzo, sastrería, zapatería, etc.²³⁹

Sobrino y tío recorrerán por estos años las tertulias de los cafés madrileños²⁴⁰ o el Círculo de Bellas Artes.

La influencia simbolista será una fuente de la que se nutre su estilo como escenógrafo; de hecho, el primer intento como escenógrafo atribuido a Néstor de la Torre es un apunte que podemos ubicar entre 1904 y 1906, y que lleva anotado al dorso «La muerte de Tintagiles» (Fig. IV.3). Se piensa que estaba destinado para el drama de marionetas de Maurice Maeterlink publicado en la revista de la secesión vienesa *Ver Sacrum* de 1898, que ilustra el artista belga Ferdinand Khnopff²⁴¹.

Desde 1907 Néstor reside por temporadas en Barcelona y es presentado por el pintor Elíseo Meifrén en los círculos intelectuales de la ciudad condal, donde entra en contacto con uno de sus referentes artísticos, Santiago Rusiñol. Los primeros montajes que establecen el inicio de su carrera como escenógrafo se encuadran entre 1907 y 1913, a partir de su colaboración con los agentes más activos de la vida teatral y literaria de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, como fueron los Hermanos Millares y las distintas sociedades capitalinas²⁴². La figura de Néstor se cruza con Manuel de Falla cuando en 1915 diseñó la escenografía para la primera versión de *El amor brujo*. Parece ser que Gregorio Martínez Sierra sirvió como primer contacto entre Néstor de la Torre y Manuel de Falla, pues el compositor gaditano componía música incidental para algunas de las piezas de Martínez Sierra, que actuaba con su compañía en el Teatro Lara de Madrid; por otra parte, el empresario del teatro, para animar la temporada,

²³⁹ Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995, p. 9.

²⁴⁰ Néstor y su tío visitaron la tertulia del café Levante de la que eran asiduos grandes referentes para el teatro de la época como Valle-Inclán, Benavente, Amadeo Vives y los hermanos Machado.

²⁴¹ Cf. Pedro Juan, Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 9).

²⁴² Cf. Yavé Medina Arencibia, *El papel de Néstor en el mundo escénico...* (ob. cit., p. 2).

contrató a Pastora Imperio y de ahí saltó la chispa que encendería el futuro *Amor brujo*²⁴³:

Martínez Sierra [...] echó, como era su laudable costumbre, la casa por la ventana para asegurar una espléndida presentación [...]. Para encuadrar la obra y crear el ambiente encargó decoraciones y figurines al malogrado pintor canario Néstor, mago del color imposible y de la luz fantasmagórica. Inolvidable es la presentación escénica de *El amor brujo* para cuantos tuvimos la suerte de presenciarla²⁴⁴.

Se considera, además, que con este diseño inaugura Néstor de la Torre su segunda etapa como escenógrafo, que abarca desde 1915 hasta 1923 y tiene como sede Madrid. Aunque este estreno no obtuvo los resultados que él esperaba, «contribuyó a difundir su nombre y su calidad artística por todo el ambiente cultural del Madrid de los primeros años del siglo pasado y le sirvió también para definir un estilo escénico que defenderá desde entonces hasta el final de sus días»²⁴⁵. Este periodo también está marcado por el contacto de Néstor de la Torre con figuras emblemáticas de la Residencia de Estudiantes de Madrid como Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Emilio Prados, Benjamín Palencia, Ernesto Halffter y otros compositores del círculo más próximo a la residencia. Estudiosos de la figura de Néstor, como Pedro Juan Almeida, apuntan a que fue en esta época cuando se estrecharon las relaciones con Falla.

En 1916, de nuevo con la música de Manuel de Falla como nexo de unión entre Néstor y el bailarín de la compañía de Diaghilev, Adolf Bolm²⁴⁶, se estrena en Madrid *El sombrero de tres picos*. Rivas Cherif hizo una reseña para *La*

²⁴³ Cf. Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 18).

²⁴⁴ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, ed. Alda Blanco, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 198-199.

²⁴⁵ Yavé Medina Arencibia, *El papel de Néstor en el mundo escénico...* (ob. cit., p. 2).

²⁴⁶ Adolf Bolm (San Petesburgo 1884-Nueva York 1951). Bailarín y coreógrafo ruso. Hijo de un músico, estudió en la Escuela del Teatro Imperial. Deseoso de ampliar su cultura artística visitó Alemania, Francia e Italia. En 1908-1909 emprendió una gira con Ana Pavlova y en Berlín entabló conversaciones con Diaghilev, quien le contrató y con el que trabajó hasta 1916. En 1914 creó la ópera *ballet Las fiestas de Hebe* con música de Rameau, durante la estancia de la compañía de Diaghilev en EE.UU.

*Esfera*²⁴⁷ y se conserva una postal dedicada a Néstor en la que Adolf Bolm aparece en el papel del príncipe Igor.

Durante estos años escribe «El traje en la escena»²⁴⁸, reflexión donde Néstor de la Torre se desquita, probablemente, de los problemas surgidos con Martínez Sierra un año antes y apunta una serie de aspectos sobre los que construye su estilo escénico, invitando a otros pintores a experimentar con la escenografía. Del análisis de este artículo se considera importante destacar los aspectos que se recogen a continuación, los cuales ayudan a entender las ideas escenográficas de Néstor (Fig. IV.4 y Fig. IV.5). De algún modo se pueden considerar un manifiesto escenográfico de la época, que caló en otros escenógrafos o artistas circundantes al contexto teatral y escenográfico de Falla, como Lorca, Antonia Mercé o Hermenegildo Lanz.

1.º Poner en valor la importancia de unificar las diferentes disciplinas que confluyen en la puesta en escena de un espectáculo:

Las obras se presentan al público sin unidad plástica alguna [...]. Es verdaderamente inconcebible la tolerancia de un público ante las desastrosas inarmónías de forma, color [...]. En España, todo, absolutamente todo lo que se refiere a plasticidad en escena, está por hacer²⁴⁹.

2.º Dotar a la interpretación de un rigor y calidad que parten de los ensayos:

Muchas obras son estrenadas sin que haya habido ni un solo ensayo general [...] y cuando se hace, nada se resuelve, porque cada profesional se viste a su antojo sin contar con decorados, luces, trajes de otros personajes, escenas²⁵⁰.

3.º Importancia de buscar el equilibrio entre caracterización, maquillaje y peluquería adecuados al personaje:

La actriz en España tiene la obsesión de su cara: quiere ser guapa y que su semblante no se descomponga; y por su cara (que no sabe maquillarse)

²⁴⁷ *Apud.*, Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 27): Rogelio Villar, «Las pantomimas rusas», *La Esfera*, núm. XXX (1916).

²⁴⁸ Néstor Martín Fernández de la Torre, «El traje en la escena», *Summa*, núm. IX (1916) [sin paginación].

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ *Ibidem.*

descuida el total de su figura, [...] la piel dorada y naranja es absolutamente cubierta de harina; las pestañas de un negro azulado, que dan luminosidad a las pupilas, de nuestras morenas y cálidas mujeres, quedan mates y grises, [...] las cubren de abrumadores rizos a tenacillas, acortando aún más lo poco esbelto de sus cuellos y dándole a sus cabezas desproporciones de muñecas deformes²⁵¹.

4.º Diseño de vestuario que no esté condicionado a los divismos de las actrices sino al diseño del escenógrafo:

El traje en la escena no ha tenido en España la importancia de contribuir a la armonía total de un cuadro escenográfico [...]. El traje [...] debería confeccionarse siempre con arreglo al proyecto del artista encargado del conjunto de la obra. También que se adecúe al actor y sus condiciones físicas y psicológicas: Hay que tener en cuenta no solo el personaje que representa sino, además, las condiciones físicas, individuales, la entonación del decorado, la fuerza de la luz que ha de marcar los distintos momentos del día, el colorido de los demás trajes y hasta el pensamiento expuesto en la obra y la psicología de cada uno de los personajes que intervienen en la representación²⁵².

5.º Defensa de la profesión del escenógrafo, aunque todavía lo llama «pintor»: «en el teatro no debiera intentarse el poner en escena una obra sin que el pintor que tuviese acreditado su buen gusto en estos menesteres, dirigiera la presentación hasta en sus menores detalles»²⁵³.

Una tercera etapa de su producción escénica coincide con las colaboraciones más estrechas con Antonia Mercé, etapa que abarca desde 1927 hasta 1931 y que tiene como foco París. De esta época destacamos el montaje de la ópera *Don Giovanni* en 1931, para la que Néstor realizó un total de veintidós cartones, cinco para los decorados y los dieciséis restantes para el vestuario²⁵⁴.

Su última etapa, como apunta Yavé Medina, se sitúa entre 1934 y 1938, coincidiendo con el establecimiento definitivo de Néstor de la Torre en su ciudad natal, donde continuó realizando trabajos escénicos²⁵⁵, como la escenografía para la ópera *Cavallería rusticana* de Mascagni, que se estrenó en el Teatro Pérez Galdós. Es en esta época cuando Néstor de la Torre intensifica sus

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Cf. Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 51).

²⁵⁵ Cf. Yavé Medina Arencibia, *El papel de Néstor en el mundo escénico...* (ob. cit., pp. 2,3).

colaboraciones con Antonia Mercé y trabaja en varios espectáculos regionales canarios. El exponente más sobresaliente de esta etapa será el diseño de la cabalgata de las regiones celebrada en Madrid para celebrar el aniversario de la República, donde rechaza los telones y otros artificios ilusionistas e introduce como novedad una escenografía totalmente practicable. En la estructura del arco de transición entre la plaza y el callejón estaba escrito su lema «Es necesario que hagamos de toda la vida una obra de arte»²⁵⁶.

Otros ámbitos en los que Néstor se desarrolló a lo largo de su carrera artística fueron la decoración y el muralismo, cuyas técnicas entronca directamente con la escenografía y el diseño de grandes espacios.

En relación con la mencionada influencia de las propuestas artísticas de Néstor de la Torre en otros escenógrafos, no creemos arriesgado señalar que, para entender correctamente la escenografía de Bacarisas en el *ballet* de *El amor brujo*, resulta imprescindible analizar, como su antecedente más directo, la propuesta escénica que el artista canario propuso para la primera versión de 1915. Fue esta una de las primeras escenografías del pintor canario, que por entonces rondaba los 28 años.

En un principio, Falla pensó nuevamente en Zuloaga para la realización de la escenografía y el vestuario, como lo corrobora una carta del 16 de enero de 1915²⁵⁷. Se desconocen los motivos exactos por los que finalmente se apostó por la estética de Néstor, pero tal vez influyó mucho en ello el estilo cautivador y teatral de las mujeres españolas en las láminas que Néstor publica en revistas de moda de época durante 1915, mismo año del estreno de *El amor brujo*. También existe una referencia periodística, la cual alude a que fue un amigo quien visitó al pintor en el estudio para informarle del proyecto. Dicha información parece apuntar muy directamente al propio Martínez Sierra, pues

²⁵⁶ Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., pp. 55-56).

²⁵⁷ Cf. Antonina Rodrigo, *María Lejárraga: una mujer en la sombra*, Madrid, Ediciones Vosa, 1994, p. 165.

Néstor era asiduo de las tertulias celebradas en su casa, cuyo centro era la esposa del literato.

Néstor no llegó a cobrar por los primeros bocetos y la maqueta, y parece ser que se inspiró en un reciente viaje que había realizado a Andalucía, con parada en Granada. Con respecto a la maqueta, aunque no se conserva, sabemos de su existencia por una carta de 1923 en la que Gregorio Martínez Sierra le solicita a Néstor que le envíe la misma: «Con los presentes renglones, me permito recordar a V. su amable promesa relativa a las “maquettes” de EL AMOR BRUJO y le suplico que, caso de tenerlas dispuestas, me las envíe»²⁵⁸.

Finalmente, se apostó por Néstor de la Torre para el ámbito escenográfico de la obra. Este diseñó una escena claramente influenciada por lo misterioso de los telones pintados con toque orientalista, al estilo de los Ballets Rusos:

Un fenómeno importante va a cambiar la estética de Néstor con respecto a la escenografía: los ballets rusos de Diaghilev. Desconocemos el momento exacto y cómo entró en contacto con ellos: ¿a través de las revistas que pudo ver en Madrid o en Barcelona, tal vez en una estancia de paso en París cuando se dirigía a la Exposición Universal de Bruselas en 1910, o en años posteriores en Londres o París? Pues entre sus papeles se encuentran programas de los espectáculos en París²⁵⁹.

En el análisis de los bocetos escenográficos que se pueden consultar en el Museo Néstor observamos una apuesta por lo tenebroso y misterioso, con la luna como protagonista. El *ballet* se escenificó en dos cuadros. El primero de ellos representaba una típica cueva excavada en la roca. Su iluminación era sombría, con mucha oscuridad, marcada por la luz puntual de brasas del fuego y otras lámparas ante la imagen de la Virgen²⁶⁰. El cuadro segundo se sitúa en la cueva de una bruja. Néstor se propuso representar la emoción de las pasiones humanas que dominan la trama de esta obra, en contraposición con la

²⁵⁸ Carta de Martínez Sierra a Néstor, Madrid, 9 de marzo de 1923, archivo particular, Las Palmas de G.C.

²⁵⁹ Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 13).

²⁶⁰ Cf. Suzanne Demarquez, *Manuel de Falla*, Barcelona, Labor, 1968, p. 86.

grandiosidad de la naturaleza que siempre le gana el pulso a la raza humana a través de muerte. Quizá por ello la obsesión por representar la muerte y lo tenebroso en el discurso escenográfico de Néstor.

Del primer cuadro no se conservan apuntes gráficos. Pero las sugerentes palabras del periodista Montecristo nos sitúan a la perfección en la cueva de los gitanos y nos referencia el vestuario de Pastora (Fig. IV.6. y Fig. IV.7):

A través de (una) abertura se divisa en toda su intensidad el azul cobalto del cielo con sus harapos policromos cayendo en artísticos pabellones, con sus guitarras y panderos destacando sobre los muros terrazos y con sus figuras inquietantes y turbadoras que dijéramos arrancadas de un lienzo de Zuloaga. La primera impresión impactó, los personajes estaban inmóviles formando un cuadro plástico, los cuatro gitanos evolucionan con la música llamando la atención con sus trajes que a su vez dan origen a la polémica...²⁶¹

La siguiente crónica también realza la calidad de este cuadro:

Las decoraciones, los figurines de los trajes, y la colocación de las figuras en la escena, son obra de un pintor de los que harán su nombre glorioso: Néstor: ...ha hecho algo más que pintar un decorado; ha compuesto verdaderos cuadros en los que las figuras son de carne y hueso. Todo aficionado a la pintura debe pasar por el teatro Lara, pues puede pagarse el precio de la butaca solo por ver el momento de levantarse el telón en el primer cuadro²⁶².

Por las imágenes que se han conservado del segundo cuadro podemos saber que Néstor decidió reproducir una especie de cueva-santuario que, huyendo de posibles estereotipos costumbristas, recreaba un entorno místico, que recuerda a los rituales de fertilidad, y que tiene reminiscencias del arte simbolista y de la iconografía masónica. Obsérvese el detalle de la calavera en la parte inferior izquierda del boceto escenográfico conservado en los fondos del Museo Néstor (Fig. IV.8). Cabe apuntar aquí una posible influencia de la simbología masónica, puesto que sabemos que Néstor de la Torre había sido iniciado en la misma. La calavera es uno de los símbolos masónicos más recurrentes. Del mismo modo, el propio apunte conservado con la caverna a

²⁶¹ José Díaz Sande, «*El amor brujo*: Gitanería de un acto y dos cuadros» [en línea], en http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1090:el-amor-brujo-entrevista&catid=46:entrevistas&Itemid=116 (11/12/2016).

²⁶² Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 25).

modo de santuario guarda ciertos paralelismos con la cámara de reflexión del aprendiz masónico. Las telas que caen a modo de cuerdas podrían representar telas de araña, en consonancia con el clima de enredo de la trama. Por último, el telón de fondo de color azul oscuro completa la gama cromática de una escenografía dominada por los tonos oscuros y apagados, para servir de realce al vestuario de los protagonistas. Así la corrobora el crítico Manuel Abril en *La Patria*:

... como una cueva no de costumbrismo gitano, sino como una cueva santuario prehistórico, [...] vinculados a los ritos mágicos de la fertilidad y de la supervivencia, en el caso presente de cualquier época [...] todo en consonancia con el espíritu de la obra incluido el anímico o psicológico [...] *El amor brujo* constituyó el primer acto de vanguardia española dentro del territorio nacional²⁶³.

De la descripción de Manuel Abril se deducen muchos aspectos escenográficos, como, por ejemplo, que la escenografía era colorista:

Néstor, el opulento artista de la fantasía decorativa, el mago del color [...]. Y así bastó la presentación del primer cuadro para que pudieran observarse ambiente, disposición y detalles no corrientes: un farolón de carácter y belleza; un chai pintado con brillantez extraordinaria; unas telas figuradas con policromía magnífica²⁶⁴.

De sus palabras también extraemos la información de que se usó un telón negro que, a modo de gasa, velaba la escenografía del segundo cuadro:

Cuando apareció la decoración del segundo cuadro, velada por un segundo telón de gasa negra; cuando fue levantándose el velo negro para dejar al descubierto, libremente, el cuadro que antes era vislumbrado tan solo, hubo en mí algo más que sorpresa, agrado y admiración: hubo escalofrío...²⁶⁵

Por último, se deduce de sus palabras que la iluminación escénica es tenebrosa y puntual. Seguramente emplearan algún artilugio escénico para que saliese luz de los «fuegos fatuos», alrededor de los cuales bailaba Pastora

²⁶³ Manuel Abril, «El estreno de *El amor brujo*. La decoración», *La Patria*, Madrid (16 de abril de 1915).

²⁶⁴ Manuel Abril, «Estreno de *El amor brujo*. *Gitanería en un acto y dos cuadros*, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorada por Néstor de la Torre», *La Patria*, Madrid (20 de abril de 1915).

²⁶⁵ *Ibidem*.

Imperio: «Ha de bailar Pastora Imperio en una cueva, sin más luz que la de los fuegos fatuos y la de la luna llena, dorada, inmensa, que allá en el fondo aparece frente al espectador por las aberturas pétreas de la gruta»²⁶⁶.

Para la prensa española la música de Falla y la escenografía de Néstor fueron los aspectos más destacables de la obra. No obstante, algunos periodistas tildaron estos telones de excesivamente decorativistas: «el gran pintor Néstor, cuyo sentido de lo decorativo es quizás su cualidad distintiva, ha hecho los bocetos de los trajes»²⁶⁷. Los críticos también comentaron que si el cuadro plástico que se vio al alzarse el telón se pintara en un lienzo y se llevara a la Exposición Nacional de Bellas Artes «ya se sabría para quién sería el Primer Premio»²⁶⁸.

Mayor polémica suscitó el vestuario, en el que el intento de Néstor por evitar el folclorismo, diseñando trajes con cortes a la manera inglesa, fue muy criticado. El periodista Montecristo nos describe la indumentaria:

Es un traje de amplísimo vuelo, inspirado en los cuadros de las damas de la corte de Doña Isabel II, que perpetuó el pincel de Federico Madrazo [...] el color de la falda es de un azul intenso, como jirón del cielo andaluz, y sobre ese azul, grandes rosas de fuego: del mismo color rojo son todas las faldas interiores y las medias y los zapatos que calza la gentil Pastora. Un foco de luz roja ilumina la extraña figura, y al moverse esta, acompasada y rítmica, a los acordes de la sabia música de Falla, las faldas desceñidas, producen el efecto de un incendio. Algo así como esas puestas de sol que se admiran en los días caliginosos del estío²⁶⁹.

Inciendiando de nuevo sobre las influencias de estas propuestas de Néstor de la Torre en otras producciones, se puede observar que algunos elementos de este vestuario, como el sombrero en pico del gitano, servirán de inspiración para *Bacarisas* diez años después (Fig. IV.9).

Podemos afirmar que el decorado de Néstor para la primera versión de *El amor brujo* fue uno de los pocos aciertos escénicos con los que esta contó.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Tomás Borrás, «Resulta *El amor brujo*...», *La Vanguardia*, Madrid (6 de junio 1915).

²⁶⁸ Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 24).

²⁶⁹ José Díaz Sande, «*El amor brujo*: Gitanería de un acto y dos cuadros» (ob. cit.).

Ciertamente, su propuesta desconcierta en principio al conocedor superficial de su obra; sin embargo, esta cobra sentido cuando la ubicamos dentro del *art nouveau*, combinado con diferentes estilos: modernismo, prerrafaelismo o simbolismo. Así lo recalca también el autor Yavé Medina, al comentar que «la propia actitud de Pastora Imperio, representando a una gitana y recurriendo a una bruja para conseguir el amor, no deja de estar también vinculado con el papel de la mujer simbolista»²⁷⁰. Almeida Cabrera apunta que Néstor se desquita de alguna forma sobre lo sucedido en el estreno de *El amor brujo* con el texto de «El traje en la escena», que esconde una crítica encubierta a Martínez Sierra por alimentar el divismo de Pastora Imperio y recomienda a otros pintores que experimenten en el teatro, al tiempo que defiende el concepto de armonía que debe existir sobre los escenarios entre todos los creadores que forman parte de la obra teatral²⁷¹. Lo cierto es que la relación entre Néstor de la Torre y Gregorio Martínez Sierra no debió de ser todo lo apacible que se esperaba, máxime cuando este alteró a su antojo aspectos escenográficos dispuestos por Néstor, como, por ejemplo, detalles de la iluminación escénica, para realzar la figura de Pastora Imperio²⁷². Prueba de ello es la siguiente reseña del estreno por Rafael Benedito:

La colocación de las figuras, la armonía de los colores, el sentido decorativo de la composición, hace la escena semejante a un cuadro de la manera zuloaguesca. Se anima una de mujer de las pintadas en el lienzo. Es Pastora Imperio. Viste como la Carmencita de Sergent... El fondo negro del escenario se ilumina con el pavor de un fuego fatuo azul que gira por la cueva. La cueva se ilumina. Es una decoración que nos recuerda la solemne majestad sombría de los cuadros de Boeklin, otro acierto de Néstor, el gran artista de la suntuosidad y elegancia²⁷³.

Aunque no se conservan planos de luces de *El amor brujo*, podemos deducir que Néstor de la Torre cuidaba y mimaba la temperatura lumínica de sus espectáculos. Sirva como ejemplo el estudio lumínico realizado para *El*

²⁷⁰ Yavé Medina Arencibia, *El papel de Néstor en el mundo escénico...* (ob. cit., p. 8).

²⁷¹ Cf. Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 87).

²⁷² Cf. Yavé Medina Arencibia, *El papel de Néstor en el mundo escénico...* (ob. cit., pp.5-6).

²⁷³ Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 24).

fandango de candil, donde se observan anotaciones sobre la tonalidad de la luz (Fig. IV.10). Otro pilar importante de la argumentación escénica de Néstor de la Torre es la defensa de que la interpretación escénica no tendría por qué estar tan condicionada a las acotaciones del autor dramático, abogando por una ruptura con la escenografía de corte realista que se había convertido en la tónica general de la escena española.

Tras el estreno de *El amor brujo*, Néstor de la Torre y Falla siguieron manteniendo su colaboración, es probable que para el montaje de un *ballet* con libreto de Grau. Las relaciones entre ambos artistas tuvieron asimismo momentos de tensión durante este montaje de *El amor brujo*. Indudablemente, no ayudaba a establecer un ambiente apacible el hecho de que Falla, haciendo gala de su antológico perfeccionismo a ultranza, siguiera retocando la partitura hasta el día antes del estreno.

De gran interés para el presente estudio resulta la relación entre Néstor de la Torre y Antonia Mercé en la última etapa de su vida. Esta unión, y la de otros artistas españoles, hizo posible que la sociedad europea y parisina volvieran su mirada hacia el arte español. Llegados a este punto, nos preguntamos por qué Antonia Mercé y el empresario ruso Arnold Meckel no confiaron a Néstor de la Torre el encargo de la escenografía para el reestreno de *El amor brujo*. Al parecer, Enrique Fernández Arbós intentó estrenar la obra en el Festival Español de San Sebastián, y para este proyecto pretendían utilizar unos bocetos escenográficos de Bacarisas de un proyecto frustrado en el Teatro Real. Por circunstancias que se desconocen, ese material gráfico se extravió. Por este motivo, Falla se debió de sentir en deuda con Bacarisas y le encargó la escenografía. Debe ser mencionado, asimismo, que en ese momento Néstor de la Torre estaba en París y la posibilidad de reutilizar el proyecto primigenio fue

descartada por el propia Falla, objetando que la acción había cambiado sus ubicaciones originales²⁷⁴.

Gracias a su relación con Antonia Mercé, Néstor pudo poner en práctica los ideales escénicos recogidos en su manifiesto *El traje en la escena*, realizando el vestuario de las suites de danzas de Falla: *Chacona*, *Gitana*, *Campesina* y *Goyesca*²⁷⁵. Las escenografías que diseñó para su compañía de Los Ballets Españoles fueron las siguientes:

- *Fandango de candil* de 1928. Con libreto de Cipriano Rivas Cherif y partitura de Gustavo Durán. Estrenado en la Ópera Comique de París (Fig. IV.11 y Fig. IV.12).
- *Triana* de 1929. Con libreto de Enrique Fernández Arbós y música de Isaac Albéniz (Fig. IV.13 y Fig. IV.14).
- *Cuadro Flamenco* de 1928.
- *El papagayo*.

II.4.2. Gustavo Bacarisas

Enmarcar la figura de Gustavo Bacarisas (Gibraltar 1873-Sevilla 1971) supone enfrentarse a un artista difícilmente clasificable desde el punto de vista estético. Su trayectoria como pintor se encuadra en la «pintura regionalista» de la que forman parte artistas andaluces como Julio Romero de Torres. En el campo de la pintura llegó a abarcar todo tipo de disciplinas: excelente retratista, dibujante, escultor, paisajista, cartelista ocasional y reputado ceramista, aunque, sobre todo, nos interesa destacar su actividad en el campo teatral y, muy especialmente, en lo que a escenografía y vestuario escénico se refiere. Su estética de inspiración romántica con toques orientalistas y exóticos entronca muy bien con la esencia gitana de *El amor brujo*.

²⁷⁴ Cf. Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro* (ob. cit., p. 33).

²⁷⁵ Cf. Idoia Murga Castro, *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata...* (ob. cit., p. 149).

Nacido en Gibraltar, con ascendencia menorquina, gozó no obstante de una amplísima formación cosmopolita, que implicó largos periodos de estancia en ciudades como Roma, París, Londres, Buenos Aires y Estocolmo. Sería, sin embargo, Sevilla la ciudad en la que iba a fijar su residencia permanente a partir de 1913, como indicó el propio artista: «...llegué a Sevilla con la intención de pasar una temporada dedicado a pintar, inspirándome en la belleza de esta famosa ciudad...»²⁷⁶.

Bacarisas no solo encontró permanente fuente de inspiración en la capital andaluza y sus pueblos, en cuya sociedad se integraría y participaría plenamente, sino que emprendería una brillante producción como ceramista ligada a la familia Laffite, propietaria de la fábrica de cerámica Los Remedios. Muchas de estas obras pueden ser contempladas en decoraciones de establecimientos, rótulos de calles e ilustraciones de diversos perfiles que adornan multitud de plazas y calles sevillanas, aunque su legado más representativo en este campo artístico lo encontramos en sus cerámicas y decoraciones para el pabellón de Argentina con motivo de la Exposición Universal de 1929²⁷⁷.

En medio de una Europa dominada plásticamente por la estética de los Ballets Rusos de Diaghilev, Bacarisas fue convocado para llevar a cabo la escenografía y los figurines de la ópera *Carmen* de Bizet en Estocolmo, gracias a la mediación y recomendación de Ignacio Zuloaga, asimismo gran amigo de Manuel de Falla²⁷⁸. Dentro del prolijo epistolario que conservamos del genial artista eibarrés, encontramos varias cartas que Bacarisas le enviaría con relación a este proyecto:

Tuve la visita del Sr. André, que me habló de su proyecto que creo muy interesante, y yo he aceptado [...] Quedó en telegrafiarne apenas llegado a Estocolmo para definir las condiciones. Le estoy a Vd. realmente agradecido pues me brinda el cargo honrosísimo, y si llega a concretarse el asunto, yo haré

²⁷⁶ Manuel Castro Luna, *Gustavo Bacarisas...* (ob. cit., p. 31).

²⁷⁷ Cf. *Idem.*, p. 32.

²⁷⁸ Cf. Idoia Murga Castro, *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata...* (ob. cit., pp. 139-142).

honradamente cuanto me sea posible para que el resultado sea digno de su recomendación²⁷⁹.

La representación de esta famosa ópera en 1922 fue un éxito y puede decirse que el pintor consiguió plasmar los caracteres más esenciales de una Andalucía verdadera y legítima²⁸⁰. Escribe al respecto desde Estocolmo Antonia Mercé:

Querido Gustavo: He pasado aquí unos días, donde he dado tres conciertos y justo uno de esos días dieron «Carmen» en la ópera, naturalmente con tus decorados y trajes. Yo no pude ir porque, ya te digo, era un día que yo tenía concierto, pero es curioso y raro ver que después de tantos años la gente te recuerda con tanta admiración y cariño y están orgullosos de poner tu obra [...]. Ya sabes mi enorme admiración por tu arte, así que supondrás la alegría al oír a esta gente decir cosas tan bonitas sobre ti²⁸¹.

Bacarisas informaría también puntualmente a Zuloaga sobre este éxito, el primero de un ámbito creativo en el que el artista gibraltareño mostraría un lenguaje muy personal, aunque admitiendo lo incipiente de su maestría dentro de este nuevo campo de experimentación y expresión artística:

Creo mi deber darle algunas noticias de la *Carmen* que por fin se puso en escena aquí. Creo no haber dejado mal puesto al pabellón y aunque con defectos hijos de la poca práctica en esta clase de labor creo también que le interesaría el resultado a Vd. [...] Tengo ganas de enseñarle los croquis y con ellos a la vista hablar de la cosa detalladamente y oír sus consejos y observaciones²⁸².

En este sentido el pintor gibraltareño admitiría que un aspecto esencial de este éxito escenográfico fueron las condiciones óptimas que encontró:

... El Teatro estaba admirablemente dotado, es un teatro modelo en el cual se introducen constantemente novedades y adelantos que facilitan en extremo las obras artísticas. Las decoraciones fueron fielmente reproducidas de mis dibujos en los talleres escenográficos del Teatro, en la sastrería reprodujeron

²⁷⁹ *Apud.*, carta de Gustavo Bacarisas a Ignacio Zuloaga, San Juan de Luz, agosto de 1921: Ignacio Zuloaga, *Epistolario*, Zumaya, Caja de Ahorros Municipal, 1989, pp. 23-24.

²⁸⁰ Cf. María Lobato, «Antonia Mercé “La Argentina” y Gustavo Bacarisas», *ABC: Tribuna Abierta*, Madrid (24 de enero de 1926), p. 57.

²⁸¹ *Ibidem.* Las cartas que la Argentina dirige a Bacarisas están firmadas con una sencilla rúbrica, «Antonia», lo que confirma la gran amistad que unió a estos dos creadores.

²⁸² *Apud.*, carta de Gustavo Bacarisas a Ignacio Zuloaga, San Juan de Luz, agosto de 1921: Ignacio Zuloaga, *Epistolario*, Zumaya, Caja de Ahorros Municipal, 1989, pp. 23-24.

perfectamente los figurines y modelos que llevé. Los demás accesorios se hicieron también con toda fidelidad conforme a mis instrucciones...²⁸³

Este celo profesional del Teatro de Estocolmo para con esta producción ha sido determinante a nivel histórico de cara a la conservación de una considerable cantidad de material escenográfico en lo que a bocetos y figurines se refiere, algunos de los cuales serán descritos posteriormente. Desgraciadamente este no es el caso del resto de creaciones escenográficas de Bacarisas, donde el material conservado es muy escaso y las referencias al mismo mayoritariamente se deben plantear acudiendo a fuentes secundarias.

Bacarisas fue extremadamente cuidadoso en la consideración de las indicaciones escénicas de Georges Bizet en cuanto al desarrollo de la escenografía. Para el acto primero (Fig. IV.15), que representa una concurrida plaza en Sevilla, primer momento del encuentro entre los dos protagonistas, Bacarisas realiza diferentes bocetos basados en elementos arquitectónicos de estética sevillana, incluyendo una fuente. Uno de estos bocetos plasma incluso la colocación de Carmen y José en escena, lo que modifica ligeramente la misma (supresión de la fuente y cambio en la disposición de las dos casas), mientras que los demás solo se centran en el decorado²⁸⁴.

El vestuario presenta asimismo una marcada simbología, con claras diferencias entre la indumentaria de las cigarreras, muy similar a un traje de faralaes tradicional (Fig. IV.16), o el de los grupos de gitanos, más sencillo y costumbrista. El traje del protagonista masculino, don José, está inspirado en el traje de cabo del Regimiento de Alcalá, con pechera dorada, hombreras rojas, pantalón azul, sable, banda blanca y los galones correspondientes al rango militar. Completan esta escena el grupo de pícaros que parodian el desfile militar²⁸⁵.

²⁸³ Manuel Castro Luna, *Gustavo Bacarisas (1872-1971)* (ob. cit., p. 35).

²⁸⁴ Cf. *Idem.*, p. 99.

²⁸⁵ Cf. *Ibidem.*

El acto segundo, en la taberna, incluye en el boceto los mismos personajes, a los que se suman el torero Escamillo y un grupo de contrabandistas caracterizados en los figurines de Bacarisas con un pantalón ajustado, chaqueta corta, sombrero, botas altas, capa o manta sobre el hombro y, algunos de ellos, empuñando un arma.

Del acto tercero (Fig. IV.17 y Fig. IV.18) se conservan cuatro bocetos de gran sobriedad, dos del interior de la cueva por la noche (el primero de ello incluyendo a los personajes protagonistas y el segundo mostrando solo la escena) y dos de paisajes de exteriores en la montaña. Se trata de unos bocetos de espacios interiores y exteriores de una cueva y paisajes rocosos que guardan muchos paralelismos con el vestuario y la escenografía que Bacarisas propuso para *El amor brujo*.

Para el último acto (Fig. IV.19), Bacarisas crea del mismo modo varios bocetos, el primero de ellos representando una parte de la legendaria Puerta del Príncipe del coso taurino sevillano, a los que añadirá unas rampas y barandas que no existen en el monumento y el segundo partiendo del mismo motivo, pero creando un paisaje totalmente inventado a su alrededor, con casas blancas de corte típicamente andaluz y un castillo (Fig. IV.20)²⁸⁶. Los figurines creados por Bacarisas para la enorme variedad de personajes intervinientes en este acto muestran un concienzudo estudio y atención a los detalles más nimios en su caracterización. La aclamación unánime de público y crítica especializada abrumó a Bacarisas, que hablaría en estos términos a su vuelta a Sevilla:

Fuimos calurosamente ovacionados y llamado a escenas varias veces [...]. A mí tuvieron la delicadeza de hacerme el presente de un hermoso ramo de claveles españoles [...]. Además la reina que asistía al espectáculo me llamó a su palco y al felicitarme conversó conmigo de Sevilla por espacio de media hora...²⁸⁷

²⁸⁶ Cf. *Idem.*, pp. 100-101.

²⁸⁷ *Idem.*, p. 118.

El éxito de la *Carmen* de Bacarisas, su *ópera prima* como escenógrafo, resultó determinante para su trayectoria posterior en este ámbito creativo. La mayoría de las propuestas escenográficas de Gustavo Bacarisas serán auténticos cuadros paisajísticos, siendo un buen ejemplo su siguiente proyecto escénico, las decoraciones y el vestuario para la producción de *Coppelia*, comisionadas por Charles Cochran para el estreno en el Trocadero de Londres en 1924²⁸⁸. A esta escenografía le siguieron las *Escenas catalanas* en Picadilly. Esta época presenta, además, una característica predilección por crear figurines, diseños de vestuarios de óperas y decorados en acuarela, que irán evolucionando a finales de los años 20 hacia el *gouache* o técnica mixta, como ocurre en los bocetos realizados para Antonia Mercé (Fig. IV.21, Fig. IV.22 y Fig. IV.23).

Bacarisas formaría parte de un nuevo y trascendental proyecto escenográfico junto a Antonia Mercé, como encargado de diseñar los bocetos de una nueva reposición de *El amor brujo* de Falla en 1925 para el Trianon Lyrique de París, con posteriores escenificaciones en el Théâtre des Champs-Élysées (1927), Opéra-Comique de París (1928 y 1930), Teatro Español de Madrid (1934) y la Opera de París (1936). La admiración que Bacarisas sentía por ambos artistas y el éxito de las mencionadas producciones indudablemente ligaron a Bacarisas a la historia de esta obra cumbre en la historia de la escena española y supuso su definitiva consagración como escenógrafo. Desconocemos con exactitud de quién partió la idea de encargar la escenografía de *El amor brujo* a Bacarisas, pero a juzgar por una carta que Falla le dirige a Zuloaga en noviembre de 1920, fue el pintor el que a través del envío de propuestas se postuló como escenógrafo para una reposición de la pantomima en el Teatro Real:

Bacarisas que está en Granada, me ha encargado transmita a Vd. su mejor saludo. Ha hecho cinco croquis y figurines para *El amor brujo* que seguramente

²⁸⁸ Cf. *Idem.*, p. 36.

producirán gran efecto o mucho me equivoco. Tal vez sepa Vd. que en el Real proyectan representarlo en esta temporada²⁸⁹.

Claramente podemos advertir, a través de las fotografías conservadas de algunos de estos proyectos, así como por las acuarelas que anticipan aspectos de la escenografía y unos figurines en esta época de corte picassiano, que el estilo de Bacarisas como escenógrafo es sencillo, con grandes espacios de color y perfiles gruesos, buscando alejarse del realismo como estética general y muy en la línea que seguiría para la mencionada decoración del Pabellón de Argentina en la Exposición Universal de Sevilla en 1929, trabajo del cual puntualmente informaría a Falla en una de sus cartas (Fig. IV.25):

Mi querido amigo y maestro,
hace algunos días de mi vuelta a Sevilla después de estar aquí unos días encontré una carta del director de Teatro de Burdeos y un telegrama de «La Argentina» pidiéndome los croquis para el Amor Brujo con gran urgencia y fijando una fecha próxima como límite. Desgraciadamente mi ausencia de Sevilla no me permitió poder mandar los bocetos a tiempo [...]. Y ahora tengo que hacer un trabajo que me ocupará bastante tiempo —un decorado para una sala del Pabellón de Argentina...²⁹⁰

El propio Bacarisas advertía de las características de su personal estilo en una serie de instrucciones sobre la realización de los decorados:

La decoración, aunque vigorosa y sombría no debe tener la pretensión de ser realista. La ornamentación que tiene de cacharros y peroles y cuadros debe ser tratado como en el croquis más como ornamento de carácter que con la idea de hacer creer que realmente se encuentran en escena esos objetos²⁹¹.

Sin embargo, Gustavo Bacarisas, pese a su lenguaje único como creador y su reconocimiento y prestigio internacional, siempre manifestaría ciertas dudas sobre sus capacidades como escenógrafo, ámbito creativo en el que también sintió ocasionalmente que no se valoraba su aportación lo suficiente. Este aspecto queda reflejado en la siguiente carta a Manuel de Falla:

²⁸⁹ Carta de Falla a Zuloaga, Granada, 23 de noviembre de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

²⁹⁰ Carta de Bacarisas a Falla, Madrid, 2 de marzo de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 6738).

²⁹¹ Idoia Murga Castro, *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata...* (ob. cit., pp. 139-140).

Mi querido amigo y maestro:

por varios conductos ha llegado a mí el rumor de los aplausos que han coronado su obra en París, he tenido un verdadero placer en saber que se le hacía justicia de una manera tan rotunda y así se lo comunicué en un telegrama dirigido a la Opera Comique. No sé si habrá llegado a sus manos —pues me extraña no haber tenido de Vd. ni una palabra, y por eso van estas líneas que confirman mi telegrama de felicitación.

También deseo comunicarle que me alegraría saber qué impresión tuvo de esta última versión de mise en scene para el Amor Brujo —la cual también esta vez desgraciadamente no he podido ver realizada...²⁹²

Falla, pese a la vorágine de su vida y la atención que debía dedicar diariamente a su correspondencia atrasada, siempre admiró a Bacarisas y le profesó un cariño especial, más allá de sus colaboraciones profesionales, en las cuales Falla siempre tuvo en alta estima al artista:

Mi querido amigo:

[...] Lo de la «Opéra Comique» se ha aplazado hasta el próximo Marzo. Ni que decir tiene que me ocupé debidamente del decorado para el Amor Brujo”. ¿Lo hará Vd. para nuestra amiga Argentina? Le hago esta pregunta porque entre los proyectos de la Dirección del teatro para el decorado figuraba el de utilizar el de Argentina. Sin embargo, yo les he pedido que encargue a Vd. la «maquette» para uso exclusivo del teatro. De ello me seguiré ocupando con el vivo interés que Vd. supondrá...²⁹³

Señor

Don Gustavo Bacarisas,

Mi querido amigo:

Ante todo le envió mi felicitación cordialísima por su nuevo éxito con el decorado y trajes del «Amor brujo». ¡Cuánto he sentido no hallarme con ustedes en esas representaciones de Madrid, de las que he tenido por Arbós magníficas noticias!...²⁹⁴

Bacarisas correspondía y mencionaba su afecto y admiración a Falla en toda ocasión posible, buscando siempre esa aceptación de su trabajo anotada anteriormente y mostrando de modo constante su carácter perfeccionista:

Maestro Don Manuel de Falla

²⁹² Carta de Bacarisas a Falla, Madrid, 21 de abril de 1928, AMF (carpeta de correspondencia 6738).

²⁹³ Carta de Falla a Bacarisas, Granada, 27 de julio de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 6738).

²⁹⁴ Carta de Manuel de Falla a Bacarisas, Palma, 3 de junio de 1934, AMF (carpeta de correspondencia 6738).

Mi querido amigo,

Solamente ayer 5 de Julio llega a mis manos su carta fechada 3 de junio en Palma! Ayer me fue entregada en el Círculo de Bellas Artes aquí en Madrid (adonde voy raramente). —la carta veo que viene de Sevilla Hotel Royal.

Lamento que las circunstancias hayan sido causa de que yo no contestara inmediatamente a sus cariñosas palabras como era mi deber, —y aunque desgraciadamente no habríamos coincidido en Gibraltar, hubiera yo podido darle una carta para mis hermanos que habrían estado a su servicio para todo lo que usted ordenara. [...]

Mucho agradezco, amigo mío y maestro admirado, sus halagüeñas palabras referentes a la mise en scene del Amor Brujo. Todos sentimos mucho su ausencia— le advierto que la noche del estreno, en el teatro recibí la triste noticia de la enfermedad de mi madre y tuve que marchar para Gibraltar al día siguiente...

Veo por sus palabras que Vd. cree fue una nueva mise en scene— (yo así lo hubiera deseado...) fue la misma solo que por esta vez (la primera por cierto) he podido ver y dirigir y corregir y creo que mejorar muchas cosas de lo que no era más que una tentativa a ciegas. —Aunque mucho quede aún por mejorar— (Me refiero naturalmente a la labor del pintor)— Antonia estuvo admirable...²⁹⁵

Gracias a la fructífera correspondencia con Falla y Antonia Mercé, podemos advertir que ambos artistas encontraron en el gibraltareño a un artista meticuloso, detallista y con un profundo conocimiento de su medio, imbuido en un perfeccionismo obsesionado por el tratamiento personal de la luz, el color, el movimiento y las formas²⁹⁶. Pese a que Bacarisas se convertiría en uno de los diseñadores de vestuario predilectos de Antonia Mercé, como muestra su colaboración regular y constante hasta la muerte de esta, el artista gibraltareño estaría siempre bajo sus indicaciones, como artista de extraordinaria exigencia en todo ámbito, incluido el vestuario de todos los *divertissements* que programaría con obras de Isaac Albéniz, Enric Granados o Joaquín Turina, entre otros. Sirva como muestra la siguiente reseña de Luis Antonio Bolín en la gira de Mercé en Londres durante 1935:

En D. Gustavo Bacarisas, autor de varios de los trajes que luce «La Argentina», pintor genial, que reúne un poder de creación solo comparable a su imaginación portentosa y a su profundo conocimiento de España, ha

²⁹⁵ Carta de Bacarisas a Falla, Madrid, 6 de julio de 1934, AMF (carpeta de correspondencia 6738).

²⁹⁶ Cf. Idoia Murga Castro, *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata...* (ob. cit., p. 140).

encontrado «La Argentina» al maestro del arte decorativo más adecuado para vestir sus danzas variadas. Bacaristas añade a su dominio de la línea el secreto de frenar sus colores; los detiene en el matiz justo que, excedido por un artista inferior a él, o situado en el conjunto con menos armonía, o menor dominio de la paleta, llevaría irremediabilmente al caos. Solo un artista de su talla es capaz de hacer lo que él hace: crear un cuadro viviente, convertir un vestido en un sueño que evoca cosas vistas, pero no tan perfectas como las suyas. Logra sus efectos, lo mismo mediante la combinación de los más vivos colores que en el empleo magistral de las tonalidades bajas, neutras a veces, y lo mismo en lo uno que en lo otro se revela como maestro de pintores, como un pintor sin rival en el mundo²⁹⁷.

Puesto que el principal nexo de unión entre Bacaristas y Manuel de Falla fue Antonia Mercé, detallamos las producciones para las que Bacaristas trabajó como figurinista:

- *Almería* de Isaac Albéniz en 1927.
- *Leyenda* de Isaac Albéniz en 1928.
- *Puerta de tierra* (bolero) de Isaac Albéniz en 1931.
- *Malagueña* de Isaac Albéniz en 1932.
- *Cuba* de Isaac Albéniz en 1932.
- *Castilla* de Isaac Albéniz en 1932 (Fig. IV.26).
- *Zapateado* de Enrique Granados en 1928.
- «Dos danzas» de *La romería de los cornudos* de Gustavo Pittaluga en 1931.
- *Madrid 1890* de Federico Chueca en 1934.
- *Sacro-Monte* de Joaquín Turina en 1934.
- *Danza ibérica* de Joaquín Nin en 1930.
- *Polo gitano* de Tomás Bretón en 1935.

Una serie de cartas inéditas ponen de manifiesto la intensa y profunda relación entre Falla y Bacaristas, principalmente durante el período comprendido entre los años 1923 y 1925. Estas cartas manuscritas, recopiladas gracias a la generosidad del Archivo Manuel de Falla, aportan una valiosa

²⁹⁷ Luis Antonio Bolín, «Dos artistas españoles en Londres», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (7 de julio 1935), p. 132.

información tanto personal como de carácter literario, que facilita sobremanera la comprensión de la realidad profesional y personal que unió al pintor-escenógrafo y al compositor. A través de su lectura podemos aproximarnos a un contexto artístico e histórico que ayuda a comprender las dificultades con las que se encontraron Falla, Bacarisas y Antonia Mercé para volver a montar *El amor brujo* tras la pérdida de todo el material empleado en el montaje de 1915, con la participación en este caso de Néstor de la Torre en el ámbito escenográfico. La gran diferencia estilística respecto a lo planteado por el artista canario para el estreno de 1915 fue que Bacarisas, al contrario que éste, no huyó de estereotipos costumbristas y recreó, por ejemplo, una auténtica cueva gitana, a imagen y semejanza de las del Sacromonte granadino. Se puede decir que mientras que el primero huyó del tópico español, el segundo se esforzó por recrearlo y contextualizarlo para satisfacción y sorpresa del público parisino, que gracias a esa escenografía pudo viajar al mundo exótico y lejano de las novelas de Walter Starkie²⁹⁸.

Con este propósito, comenzaremos el análisis de la primera de las cartas dirigidas a Falla²⁹⁹. Gracias a ella conocemos dos aspectos relevantes del montaje escenográfico: en primer lugar, que antes del estreno de 1925 coordinado por Antonia Mercé, hubo un primer intento frustrado de montar la pieza y, en segundo lugar, que los croquis que Bacarisas diseñó en Granada para ese fallido montaje se extraviaron. «Recordé —escribe Bacarisas— los días que pasé en la intimidad de su estudio preparando los croquis (que tan mala suerte tuvieron), para *El amor brujo*»³⁰⁰. Esta pérdida resultó un verdadero

²⁹⁸ (Dublín, 1894 - Madrid, 1976) Escritor e hispanista irlandés. Tras la I Guerra Mundial fue director del Abbey Theatre, teatro nacionalista irlandés. Entre 1923 y 1930 viajó por Europa y EE. UU., y fue profesor de español en Dublín y director del Instituto Británico en Madrid desde 1940. De su extensa y variada obra destacan: *Escritores de la España moderna* (1929), *Aventuras de un irlandés en España* (1934), *Don Gitano* (1936), *La España de Cisneros* (1939) y *Estudiantes y gitanos* (1962).

²⁹⁹ Véase Anexo I.

³⁰⁰ Carta de Bacarisas a Falla, París, 22 de noviembre de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/23).

quebradero de cabeza para el pintor, que tuvo que repetir todos los bocetos de cara al estreno de 1925.

La segunda de las cartas es bastante más breve y, básicamente, se resume en la solicitud del pintor a Falla para que apoye su candidatura en la ejecución escenográfica de una obra cuya identidad no queda del todo clara, aunque es posible que se esté refiriendo al *Retablo de maese Pedro*, estrenado en París en 1923³⁰¹. Esta carta tiene su punto de partida en una misiva previa de Bacarisas a Falla, fechada el 13 de noviembre desde Londres, coincidiendo con el desarrollo escenográfico de la mencionada anteriormente producción de *Coppelia*, y en la que Bacarisas expone a Falla lo siguiente:

Mi querido amigo:

Hace algunos días que me encuentro en Londres donde he venido a preparar una pequeña obra teatral para Cochran. Mañana vuelvo a París donde resido actualmente. No quiero salir de Londres sin comunicarle la grande satisfacción que he tenido al conocer el propósito de Cochran de dar su obra «El Retablo» y de encomendarme su mise en scène. Vd. sabe maestro, la admiración que le profeso y mi sincera amistad por lo cual comprenderá que consideraré un honor el colaborar modestamente con usted si es que se lleva a cabo el proyecto y si vd. no tiene en ello algún inconveniente...³⁰²

La tercera carta que hemos seleccionado, dirigida a Falla, hace referencia a la ya comentada búsqueda de la *mise en scène* y los croquis escenográficos que Bacarisas ya había diseñado para *El amor brujo*, material que, como corrobora la correspondencia, reelaboró gratuitamente como obsequio al músico:

En lo que se refiere a mi trabajo estoy dispuesto a hacerlo gratuitamente, pero con la garantía de que se pueda presentar dignamente. Necesitaría para poder volver a hacer los croquis una idea del escenario para recordar las situaciones³⁰³.

En la cuarta de las cartas elegidas se confirma el envío de los bocetos definitivos para el montaje de 1925: «Hoy he enviado a su dirección los croquis para el *Amor brujo*. Tengo la esperanza que sean de su satisfacción —pues he

³⁰¹ Véase Anexo I.

³⁰² Carta de Bacarisas a Falla, Londres, 13 de noviembre de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 6738).

³⁰³ Carta de Bacarisas a Falla, Sevilla, 8 de abril de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25).

hecho lo posible dentro de las líneas generales establecidas la vez que trabajamos juntos»³⁰⁴.

La última de las cartas resulta muy reveladora. En ella, Bacarisas muestra su malestar ante el poco reconocimiento de su trabajo como escenógrafo. Podríamos afirmar, por sus palabras, que culpa de esta situación a Joaquín Nin, que le pidió los bocetos y le presionó para trabajar con ellos de cara al estreno en París. Cuando se refiere a «lo poco que hice», todo apunta a que se está refiriendo a los croquis que le mandó a Falla:

Estoy sin embargo, convencido que mi labor fue incompleta e insuficiente pero considerando las especiales circunstancias en que tuve que trabajar, confieso que me ha dolido el que mi nombre haya quedado completamente olvidado. No es a Ud. querido amigo y admirado maestro a quien yo culpo de este olvido —sino a otras personas que creo tenían el deber de no olvidarlo³⁰⁵.

II.4.3. Hermenegildo Lanz

Hermenegildo Lanz (Sevilla 1893-Granada 1949), artista sevillano que, no obstante, ejerció su labor como pintor y aguafuertista principalmente en la región de Granada, era para Falla un hombre excepcional, que se entregó con enorme dedicación a todas las tareas que Falla le encomendó. Como parte de un *curriculum vitae* personal en francés (quizá requerido por Manuel de Falla con motivo de alguna de sus colaboraciones conjuntas), Hermenegildo Lanz reflejaría que, durante su estancia en Lisboa, entre los doce y los diecisiete años de su errante existencia, trabajó como aprendiz en el *atelier* del escenógrafo del Theatro de Doña María II³⁰⁶, lo cual muestra a un artista que se identificaría con el ámbito escenográfico dentro del mundo del teatro desde su juventud.

³⁰⁴ Carta de Bacarisas a Falla, 22 de abril de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25).

³⁰⁵ Carta de Bacarisas a Falla, Sevilla, 8 de julio de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25).

³⁰⁶ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granada, Ed. Diputación de Granada, Los libros de la Estrella, 2003, p. 23.

No obstante, si hay un rasgo definitorio de Lanz como artista es su versatilidad y la complejidad derivada de la misma a la hora de catalogarle, si esto fuera necesario. ¿Cómo clasificar a alguien que fue un consumado aguafortista, maestro de la xilografía y el grabado, diseñador de mobiliario, escultor de títeres, brillante fotógrafo, constructor de juguetes, escenógrafo, dibujante, decorador, arquitecto y urbanista ocasional y que no desatendió en ningún momento de su carrera su vocación docente como profesor de dibujo y maestro de generaciones ulteriores, siguiendo los consejos de su mentor artístico Manuel de Falla?

Más allá de las indudables influencias de esta primera etapa para moldear a este artista polifacético y versátil que fue Lanz durante toda su carrera, debieron dejar en él una huella indeleble su asistencia asidua durante su etapa en Madrid al Teatro del Arte con Gregorio Martínez Sierra como promotor, la contemplación de los Ballets Rusos en Madrid y en Granada en octubre de 1917, sus largas conversaciones con Manuel de Falla en referencia a sus proyectos junto a Picasso o Diaghilev, además de sus más que posibles contactos con el pintor y revolucionario escenógrafo alemán Sigfried Bürmann, que residiría en Granada cuando Lanz se establece en esta ciudad³⁰⁷, y que ha sido mencionado en otros capítulos de esta tesis³⁰⁸.

Aunque la mayoría de sus grabados puedan sugerir un ambiente casi teatral y expresionista, y daban ya la impresión de estar mostrando *de facto* una puesta en escena, su primer proyecto real como escenógrafo no surge hasta 1923. Manuel de Falla, seducido por Granada desde su juventud, se establece finalmente en ella buscando la calma y madurez que requiere su ascética personalidad. La presencia de este gran artista es un revulsivo para los jóvenes creadores de la ciudad nazarí, que buscan su cercanía, guía, estímulo y magisterio, y con los cuales Falla se integra con absoluta cotidianidad en todo

³⁰⁷ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., pp. 82-83).

³⁰⁸ Consultar los apartados del presente estudio centrados en el contexto teatral o escenográfico.

tipo de ámbitos. La amistad entre Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz se consolida rápidamente desde el inicio de su relación, traspasando el ámbito artístico y llegando a convertirse en una conexión paterno-filial hasta el fin de sus días. Su primera colaboración se ahormaría en torno al Concurso de Cante Jondo que Manuel de Falla promueve en Granada en 1922, junto a otros intelectuales y artistas, y en el que Lanz ayuda en diferentes ámbitos relacionados con los diversos actos programados. De esta iniciativa, que revolucionó el mundo de la cultura en Granada, surgirá años más tarde la fundación, en marzo de 1925, del Ateneo Científico Literario³⁰⁹, institución a la cual Lanz estuvo íntimamente ligado durante toda su vida.

Volviendo al ámbito de Lanz como escenógrafo, el 6 de enero de 1923 tuvo lugar, en la casa de la familia García Lorca en Granada, situada en la Acera del Casino, una representación de títeres, que Federico quería convertir en un regalo a su hermana Isabel³¹⁰ con motivo de la Festividad de los Reyes Magos. Esa tarde los asistentes pudieron contemplar tres números escénicos en los que Falla dirigió la música con obras de Debussy, Albéniz, Ravel y Pedrell, además de un arreglo del propio Falla extraído de la *Historia del Soldado* de Stravinsky para el entremés cervantino.

El títere don Cristóbal ejercía el papel de presentador en homenaje a las representaciones populares que Lorca y Falla habían visto en su infancia. En el programa³¹¹ (Fig. IV.27) observamos las tres piezas que se representaron. Las dos primeras de teatro de cachiporra tituladas *Los dos habladores*, entremés atribuido a Cervantes, y el tradicional cuento andaluz en tres estampas y un cromó *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, cuento popular adaptado al teatro por Federico García Lorca. El programa se cerraba con la

³⁰⁹ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., pp. 82-83).

³¹⁰ Cf. AA.VV., *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años 20 granadinos* (1922-1936), ed. Jorge de Persia, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993, p. 6.

³¹¹ Programa de mano correspondiente a la representación de *Títeres de cachiporra (Cristobica)*, fecha 1923, 7, FN.

obra anónima de teatro planista de los siglos XII-XIII, *El misterio de los Reyes Magos*, la primera escrita en castellano durante la Edad Media³¹².

Más allá del carácter familiar y entrañable de este montaje, Lorca tenía la firme intención de recuperar el tradicional teatro de cachiporra andaluz y Manuel de Falla la de experimentar la combinación entre música, títeres y diálogo, con vistas al encargo de *El retablo de maese Pedro* en un formato muy similar, al tiempo que rememoraba momentos de su infancia gaditana con la compañía de marionetas de La Tía Norica³¹³. Este formato teatral, que recuperaba el protagonismo de las tradiciones decimonónicas a través de la figura de la marioneta o el títere, era muy del gusto de la vanguardia teatral europea. Renovadores de la escena como Alfred Jarry, Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Vsévolod Meyerhold o Maurice Maeterlinck buscarían salir del convencionalismo del teatro burgués y renovar el mundo de la escena partiendo de este medio³¹⁴. Por otra parte, la elección de la técnica de teatro planista para *El misterio de los Reyes Magos* no fue casual, sino que reutiliza un recurso del antiguo teatro de títeres partiendo de la iconografía medieval y sirvió como experiencia previa para las figuras de la historia de Melisendra en *El retablo*:

El Misterio de los Reyes Magos se representó con los principios del teatro de papel. Este divertimento de origen editorial, surgido en Inglaterra en el siglo XIX, es instaurado en España a partir de 1865 a través de la Estampería Paluzie; no era aún algo habitual como práctica escénica, como sí se conoce en la actualidad. Utilizar los principios del teatro de papel aumentando su escala —el telón de fondo debió de tener aproximadamente noventa centímetros de alto por ciento veinte centímetros de ancho, los personajes entre veinte y treinta centímetros—, fue algo muy innovador. Partir de una obra plana medieval y darle una dimensión escenográfica, ponerla en movimiento y enriquecerla con música, canto e iluminación, fue una apuesta revolucionaria en el teatro de títeres español³¹⁵.

³¹² Cf. AA.VV., *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años 20 granadinos...* (ob. cit., p. 6).

³¹³ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., pp. 25-26).

³¹⁴ Cf. *Idem.*, pp. 26-27.

³¹⁵ Yanisbel Martínez, «Hermenegildo Lanz y los títeres» (ob. cit., p. 32).

Hermenegildo Lanz fue el encargado de toda esta escenografía, construyendo el pequeño teatro, que Francisco García Lorca describiría para *El misterio de los Reyes Magos* como de «no más de metro y medio de ancho, y el telón hecho de dos pañuelos populares en rojo y blanco, de los que llaman «de sandía»³¹⁶. A pesar de tratarse de un estreno de carácter familiar y lúdico, Lanz trabajó con gran dedicación, como muestra una carta a su familia:

Con el gran maestro M. de Falla y el poeta F. G. Lorca y yo hemos formado el teatro guiñol andaluz con la intención de perfeccionarlo y llevarlo al extranjero, visto el éxito enorme que ha tenido su estreno y presentación [...]. Este programa tiene dos partes, de la primera son más las decoraciones y las cabecitas que he tallado y pintado y la segunda, o sea el teatro planista, soy autor de la decoración y las ciento cuarenta figuras que han representado el milagro de los Reyes Magos, que fue del gusto del público por originalidad y belleza³¹⁷.

También participó Lanz pintando los decorados, tallando primorosamente las cabezas de los títeres, que no superaban los diez centímetros de tamaño, y diseñando el vestuario, de cuya confección se encargaría la madre de Federico García Lorca (Fig. IV.28) y en los que logra una factura muy vanguardista, de inspiración cubista. Además, recorta y pinta con gran detalle en torno a ciento cincuenta figuras planistas con decorados que estaban inspiradas en el código *De natura rerum* (*Codex Granatensis*), conservado en la Universidad de Granada³¹⁸ (Fig. IV.29, Fig. IV.30, Fig. IV.31).

Sirva como anécdota el hecho de que algunas de las críticas y los programas de mano que nos dan testimonio de este evento no reflejan el nombre de Hermenegildo Lanz como creador de toda la puesta en escena, sino el de Federico García Lorca. Seguramente Lanz, contrariado, pese a la generosidad, discreción y cordialidad de carácter que destacan los que le conocieron, consideró este hecho como injusto, y muestra de ello es una copia

³¹⁶ Cf. AA.VV., *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años 20 granadinos...* (ob. cit., p. 8).

³¹⁷ Carta de Hermenegildo Lanz a su familia, Granada, 14 de enero de 1923, Archivo Lanz.

³¹⁸ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 29).

del programa que envía a su esposa Sofía Durán, en la cual tacha el nombre de su gran amigo Lorca y escribe el suyo a pluma³¹⁹. Lorca era el encargado originalmente de pintar los decorados, como aparecía reflejado claramente en el mencionado programa de mano de la invitación para el público asistente, pero su falta de práctica en el dibujo y la pintura, además de su desconocimiento de la técnica del *gouache*, seguramente propiciaron que tuviera que delegar finalmente en su amigo Lanz este menester³²⁰.

El teatrillo construido por Lanz mostraría en la parte frontal tres pavos reales de corte modernista, adornando los laterales dos jarrones que contienen la inscripción de «teatro de los niños», de los que emergen flores esquematizadas que parecen libar dos libélulas. Este telón sería regalado por Lanz a Isabel García Lorca, algo que recordaría toda su vida³²¹ (Fig. IV.32 y Fig. IV.33).

Casi con toda seguridad, el primer impresionado del talento escenográfico y versatilidad de Lanz a la hora de acometer diversas disciplinas de índole artística para llevar a cabo esta escenografía fue Manuel de Falla, lo que justificaría el hecho de solicitar con carácter de urgencia que se encargase de llevar a cabo las cabezas y manos de los muñecos protagonistas de *El retablo*, así como varias de las figuras planas y los bocetos de decorado de los cuadros segundo y quinto de la obra, correspondientes a la torre en la que Melisendra se encuentra cautiva. Así se lo hace saber a Lanz en una carta enviada desde París el 28 de abril de 1923:

Creo darle una buena noticia al decirle que la Princesa de Polignac —como consecuencia de nuestra conversación— desea que haga Ud las cabezas y manos (con la forma que Ud sabe) de los muñecos de guiñol para el Retablo, (cuyo estreno tendrá lugar en su casa el 8 de junio) y además el boceto para la decoración del cuadro segundo, o sea el de la Torre de Melisendra.

³¹⁹ Cf. *Idem.*, pp. 29-30.

³²⁰ Cf. José Miguel Castillo Higuera, *Hermenegildo Lanz. Granada y las vanguardias culturales (1917-1936)* [catálogo de la exposición], Granada, Archivo Manuel de Falla y Ayto. de Granada, 1994, p. 12.

³²¹ Cf. *Idem.*, pp. 13-15.

Madame de Polignac le invita a Ud (con todas las consecuencias de la invitación, o sea los gastos de viaje y estancia en París) para que venga Ud desde unos días antes del estreno y hasta que terminen las representaciones. Figúrese Ud con cuanta alegría pienso esta continuación parisina de nuestros trabajos cachiporrísticos de Granada...³²².

A este respecto, Falla comunica en esa misma carta una serie de instrucciones muy precisas a Lanz sobre sus requisitos y el contexto en el que se desarrollaría el trabajo escenográfico:

La decoración del 2º cuadro representa la Torre del homenaje del Alcázar de Sansueña, con fondo y grandes lejanías. Melisendra aparece asomada a un balcón de la torre. Un moro de aspecto grave y ricamente vestido —el Rey Marsilio— hace diferentes apariciones por una galería exterior del Castillo, y que supones conduce a la Torre del Homenaje. Melisendra es sorprendida por un moro que le da un beso en mitad de los labios. El Rey Marsilio manda prender al moro (Guardias del Rey Marsilio).

Como recordará Ud. deseo que tanto la decoración de este cuadro como los personajes (teatro planista) sean inspirados por los frescos de la Sala de la Justicia (color, indumentaria, etc.). Por excepción, no hay que seguir la indicación de Cervantes sobre la indumentaria mora de Melisendra³²³.

El trabajo escenográfico en esta producción, junto a Hernando Viñes y Manuel Ángeles Ortiz, supuso sin duda la consolidación de Lanz como consumado especialista en el ámbito escenográfico, más allá de las dudas que él mismo albergaba sobre sus capacidades. Sirva como prueba la siguiente carta del 22 de mayo de 1923 a Manuel de Falla:

Trabajo con fe extraordinaria, no sé si con éxito, pero trabajo.
Lo más fuerte, lo más rudo, está vencido. Las cabezas completamente talladas las estoy pintando. [...]
Si como supongo, hace Ud programa, le ruego ponga en él que las cabezas y lo demás que yo haga, están talladas por el aguafortista con objeto de evitar que me juzguen por lo que no soy; así la crítica verá en lo que he hecho una gracia nunca una obra juzgable como si fuera de escultor profesional pues para esto, desgraciadamente, le falta mucho. Todo lo pongo en sus manos y a Ud me entrego para que la benevolencia sea conmigo³²⁴.

³²² Carta de Falla a Lanz, París, 28 de abril de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Carta completa transcrita en el anexo de correspondencia. Carta nº 37.

³²³ Carta de Falla a Lanz, París, 28 de abril de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Carta completa transcrita en el anexo de correspondencia. Carta nº 37.

³²⁴ Carta de Lanz a Falla, Granada, 22 de mayo de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Carta completa transcrita en el anexo de correspondencia. Carta nº 39.

No obstante, sospechamos que una figura olvidada en toda la historia de lo que fue *El retablo de maese Pedro* fue María del Carmen de Falla, que desde la sombra sirvió de apoyo y consuelo ante el agotamiento y las inseguridades de Lanz. Muestra de ello es que el propio Lanz le dirige varias postales de agradecimiento desde Francia: «Un millón de gracias por su postal y los recuerdos. Todo terminó según sus felices predicciones. Reciba un saludo de su afamado. H. Lanz»³²⁵.

Tras el estreno escénico en París de *El retablo*, Lanz continúa su incipiente pero ya sólida trayectoria como escenógrafo mediante su implicación directa en dos de los grandes proyectos personales y profesionales de Manuel de Falla: el estreno escénico de *El retablo* en España y su posterior gira nacional, junto a la Orquesta Bética de Cámara. Lanz se encargará de tallar y pintar todos los muñecos, esta vez en una escala constructiva natural, así como de adquirir competencias plenas en el aspecto escenográfico³²⁶, coordinando tramoya, telones, decorados, figuras planas, vestuario, iluminación y diseño del mecanismo que permitiría el movimiento de los muñecos durante la representación de la obra³²⁷. No estuvo este proceso exento de múltiples accidentes y retrasos, como se refleja en el capítulo de la presente tesis dedicado a *El retablo de maese Pedro*.

Concluida una accidentada gira nacional de la Orquesta Bética de Cámara con la escenografía de Lanz para *El retablo de maese Pedro*, en la cual se estropea el mecanismo del teatrillo debido a un mal uso por parte de los músicos que, ante la falta de presupuesto, terminaron haciendo las manipulaciones, Lanz participará como escenógrafo de los autos sacramentales

³²⁵ Carta de Hermenegildo Lanz a María del Carmen de Falla, St. Germain en Laye, 8 de julio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-005). Carta completa transcrita en el anexo de correspondencia. Carta nº 44.

³²⁶ Cf. AA.VV., *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años 20 granadinos...* (ob. cit., p. 11).

³²⁷ Cf. *Idem.*, pp. 10-11.

representados en Granada en 1923, 1927, 1928 y 1935. El propio Lanz, contrariamente a su innata modestia en otros proyectos, considera esta colaboración como «muy decisiva»³²⁸ en el éxito obtenido por aquellas representaciones, en las que destaca su «esfuerzo y optimismo personal, el feliz desarrollo de ellas y la emoción que a cuantos las vieron les causaron»³²⁹.

Lanz es nuevamente requerido para un proyecto de gran trascendencia escenográfica basado en la representación de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca en el patio de los Aljibes de la Alhambra durante el programa de fiestas del Corpus Christi de 1927, proyecto en el que Falla se encarga del ámbito musical junto al gran guitarrista Ángel Barrios. Este evento suponía la primera vez que se llevaba a escena un auto sacramental desde su prohibición en 1765 por Carlos III³³⁰. Lanz sería el encargado de la construcción de todo el escenario, la escenografía y los figurines, así como de la iluminación escénica que, ante la falta de focos profesionales, resolvió con faros de coches³³¹. La dirección orquestal estuvo bajo la dirección de Ángel Barrios, mientras que la concerniente a las danzas corrió a cargo de Manuel Fernández de Prada.

El éxito de la producción fue abrumador, con reseñas positivas tanto en la prensa local como nacional. Sirva como ejemplo la siguiente crítica del prestigioso cronista Juan de la Encina en *La Voz*:

Anteanoche vi en la Plaza de los Aljibes, frente al nobilísimo Palacio de Carlos V [...], la representación del auto sacramental *El gran Teatro del Mundo* del gran barroco, barroco hasta en el nombre, que fue D. Pedro Calderón de la Barca. [...] Y lo que vi estaba muy bien. En parte no me sorprendió, porque había antes hablado con los dos hombres [...] que han dirigido este plausible intento de reposición de los autos sacramentales, y me parecieron no ya perfectamente orientados, sino que conocían y habían estudiado a fondo lo que tenían que hacer para montar *El gran teatro del mundo* a la moderna [...]. Son estos dos hombres, Hermenegildo Lanz, profesor de Dibujo, una mezcla de andaluz y de

³²⁸ *Apud.*, Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 153); Hermenegildo Lanz, *Pequeña historia de los autos sacramentales representados en Granada. Años 1923, 1927, 1928 y 1935*.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Cf. *Idem.*, p. 34.

³³¹ Cf. AA.VV., *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años 20 granadinos...* (ob. cit., pp. 13-14).

navarro [...] y Gallego Burín [...] Hermenegildo Lanz ha sido para mí, ¿cómo lo diré?... en fin, un descubrimiento. Ignoraba yo de su existencia —los críticos de arte ignoramos tantas cosas—, aunque me sonaba su nombre como el escenógrafo que montó en casa de la Princesa de Polignac en París «El Retablo de Maese Pedro», de nuestro amigo el maestro Falla. Lo tuve por extranjero, acaso por alemán, a causa de la fonética de su apellido [...]. El caso es que desde la otra noche me veo en la necesidad de reconocer a Lanz como uno de los pocos escenógrafos modernos, genuino escenógrafo que poseemos actualmente en España. [...] Pasma que con tan escasos y rudimentarios elementos hayan podido hacer estos dos hombres un escenario tan bello. [...] por ejemplo en Granada no había reflectores teatrales y los improvisaron con faros de automóvil...³³²

Incluso García Lorca, que no había podido asistir a las fiestas del Corpus, se hacía eco del éxito de Lanz (Fig. IV.36):

Lo de los «autos sacramentales» ha sido por fin un gran éxito en *toda España* y un éxito de nuestro amigo [Hermenegildo] Lanz, que día tras día y modestamente consigue ganar nuestra máxima admiración. Esto me produce una extraordinaria alegría y me demuestra las muchas cosas que se pueden hacer y *que debemos hacer* en Granada³³³.

La escenografía y los vestuarios planteados por Lanz para este auto sacramental impactaron por su modernidad a los espectadores del evento, desde el propio inicio de la representación, donde encontramos al autor paseando a través del firmamento, recreado con agudo ingenio a través de un telón de grandes dimensiones que había sido agujereado e iluminado desde la parte inferior del escenario³³⁴.

Cuando, a petición del Ateneo, en diciembre de 1927 el alcalde le entrega a Falla la insignia de hijo adoptivo de Granada³³⁵, Lanz confecciona un precioso pergamino por el que fue muy felicitado, en una carpeta de cuero repujada por María del Carmen de Falla. La carpeta tiene en la parte frontal el escudo de la ciudad pirograbado y en su interior está forrado con un batik sobre crespón de seda que representa la escena de *El retablo* en la que el rey Marsilio sorprende a

³³² Juan de la Encina, «El gran teatro del mundo», *La Voz*, Madrid (29 de junio de 1927).

³³³ Federico García Lorca, *Epistolario completo* (ob. cit., p. 497). Carta de finales de julio de 1927.

³³⁴ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 37).

³³⁵ Véase Anónimo, «El homenaje a Falla», *El Defensor de Granada* (2 de diciembre de 1927).

don Gayferos cuando se acerca a la torre del castillo de Sansueña para liberar a Melisendra (Fig. IV.37). El pergamino trabajado con pan de oro y pintado con albúmina es una alegoría que hace Lanz de la producción de Falla. Por este motivo se ven dos ríos que representan *El retablo*, acompañado de unas figuras a caballo que nos recuerdan la huida de Melisendra, y los *Nocturnos*, simbolizados por una decoración vegetal para la que Lanz se inspiró en los avellanos granadinos. En el centro una orla de laurel enmarca la inscripción cuyo retrato representa en una miniatura a Falla junto a Santa Cecilia. A lo lejos se divisa Sierra Nevada (Fig. IV.38).

La vinculación escenográfica de Lanz con obras maestras del teatro clásico del Siglo de Oro tuvo su continuidad en un nuevo proyecto de 1935, localizado en el patio de la Universidad de Granada, donde se representaron *La moza del cántaro* y *La vuelta de Egipto* de Lope de Vega (Fig. IV.39). Lanz volvería a encargarse de todos los aspectos escenográficos del evento, programado con ocasión del III Centenario de la muerte de Lope de Vega, incluyendo decorados, iluminación y vestuario, además de la dirección de la composición plástica y los movimientos de los actores intervinientes³³⁶. Colabora de nuevo en este proyecto junto a Manuel de Falla, que haría la selección musical³³⁷ y coordinaría todas las adaptaciones musicales junto al recientemente nombrado maestro de capilla de la catedral de Granada, Valentín Ruiz Aznar. Una de las crónicas, aparecidas en *El Ideal*, resume el trabajo de Lanz para *La vuelta de Egipto*:

... los tonos cambiantes de luz dan al decorado y a la escena una visión fantástica.

Al fondo del patio, frente a la escalera, se alza el escenario, improvisado pero dotado de todos los adelantos técnicos modernos, cubierto de diversos cortinajes y adornado con vistosas plantas.

Hermenegildo Lanz ha tenido a su cargo la interpretación plástica del auto (decorado, luces, y figurines) y la ha resuelto prodigiosamente.

Para los dos primeros cuadros ha pintado un decorado magnífico. Cuatro columnas egipcias sostienen un dintel con el sol alado. Al fondo, sobre un

³³⁶ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 38).

³³⁷ Programa de mano de la representación *La vuelta de Egipto*, 1935, 7, FN.

paisaje de oros, se levantan deliciosamente estilizados los árboles del incienso y de la mirra.

Para el tercer cuadro ha estilizado un esquife egipcio sobre un fondo de cruda luz en que, sobre papiros, lotos y palmeras, se alzan las pirámides y las dunas del desierto.

Para el cuarto cuadro ha pintado unos telones de rocas —grises, negras y ocre— de un efecto moderno y expresivo realmente sorprendente. Los trajes son asimismo bellísimos de traza y coloración, mezcla de ciencia y fantasía³³⁸.

Lanz, como escenógrafo y artista, a través de esta inmersión tan profunda en el mundo del teatro, sigue la senda que recorrerían en esta época multitud de artistas de estética vanguardista como Picasso, Matisse, Ernst, Sert... Sean estos pintores, poetas o músicos, a todos les une la permanente búsqueda de la obra de arte total y en el teatro encuentran el ecosistema creador que unificaría todas estas artes. Lanz escribiría sobre ello:

El escenógrafo crea, sobre lo creado por el autor, lo que a este le falta, y da vida a la vida que la obra tenga, o muerte, si de ello se trata. Poco a poco se va mostrando al mundo el lugar lejísimos que la escenografía ocupa y su contribución al más bello espectáculo de arte de todos los tiempos. Los sigo como coautores, único medio de fundirse en un solo sentimiento que transmitir al público, misión definitiva del teatro...³³⁹

Un momento cumbre en la trayectoria como escenógrafo de Lanz se produce cuando en 1932 el Patronato del Conservatorio de Granada nombra a Hermenegildo Lanz «pintor escenógrafo y decorador de indumentaria y mobiliario», por su trayectoria artística y su personalidad cultural en la ciudad³⁴⁰. Con dicha institución colaboraría en varios proyectos, siendo quizá el más relevante la producción de la zarzuela *Curro Vargas*, adaptación de la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El niño de la bola*. Lanz realizaría una vanguardista escenografía y unos figurines inspirados en la comarca granadina donde la acción se desarrolla.

³³⁸ AA.VV., *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años 20 granadinos...* (ob. cit., pp. 16-17).

³³⁹ Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 42).

³⁴⁰ Cf. *Ibidem*.

El estallido de la Guerra Civil sorprende a Lanz en plena colaboración con el grupo teatral universitario La Carreta, para quien realizaría el teatro portátil, decorados y vestuario que llevarían por multitud de plazas y pueblos de Granada. Las escenografías eran sencillas, combinando madera, tela de arpillera, y papel pegado y pintado³⁴¹. Muchos de los integrantes de este grupo, que habían preparado junto a Lanz la escenografía en su estudio serían ejecutados o represaliados en los primeros días de la contienda, lo que afectaría sobremanera a Lanz. No obstante, continuaría vinculado con este tipo de eventos por necesidades de índole económica, ya que su sueldo como profesor sería retenido al cabo de poco tiempo por un tribunal militar, debido a motivos políticos. Siguiendo el consejo de su admirado Manuel de Falla, Lanz mantiene la conexión con La Carreta albergando la esperanza de poder subsistir en esta época con una compañía de títeres que pudiera actuar en los pueblos de Andalucía³⁴², como aparece reflejado en una carta conservada en el Archivo de la familia Lanz. De esta etapa destacamos un proyecto para el cual talla una serie de cabezas de muñecos de guiñol, dos de ellas de la muerte, y de algún modo sirviendo el mismo como homenaje a la figura y los ideales de su malogrado y querido Federico García Lorca (Fig. IV.40).

Como tantos intelectuales de su tiempo, Lanz fue apresado en varias ocasiones, la primera de ellas el 4 de agosto de 1936, tras el asalto y registro de su casa, donde los milicianos de la Falange pensaron que el cuadro de luces utilizado en la escenografía de *El gran teatro del mundo*³⁴³ era el tablero de mandos de una emisora clandestina³⁴⁴, a lo que seguirían su cese como profesor de la Escuela Normal de Magisterio de Granada y la confiscación de todos sus bienes. Pese a los múltiples intentos por parte de Manuel de Falla para intentar

³⁴¹ Cf. José Miguel Castillo Higuera, *Hermenegildo Lanz. Granada y las vanguardias culturales...* (ob. cit., p. 38).

³⁴² Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 44).

³⁴³ En 1949 Lanz sufrió un nuevo registro en el que las Brigadas Negras se llevaron gran parte de los autos sacramentales.

³⁴⁴ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 92).

mejorar la situación de su amigo y reivindicar la independencia política del mismo, Lanz tuvo que dejar Granada, para ser trasladado en contra de su voluntad a Logroño, dejando a su familia en la ciudad nazarí.

Terminada la guerra, Hermenegildo volvería a Granada, para ser testigo de excepción del exilio voluntario de su mentor y amigo Manuel de Falla. Ese día, el 28 de septiembre de 1939, redactó un documento conmovedor que incluimos a más adelante. Dos años después tendría lugar la última colaboración entre ambos, aunque en este caso en la distancia: Lanz dibujaría todas las estancias del *carmen* de Falla en Antequeruela Alta, láminas que serían fundamentales de cara al proyecto de rehabilitar el recinto para albergar su casa-museo décadas después. Sin embargo, Lanz nunca volvería a ser el mismo, como relata su nieto: «Mi abuelo murió en el olvido, mi padre vivió con miedo y yo con rabia contenida. El legado de mi abuelo desapareció por sus enemigos, pero también por sus amigos. A la sombra de Lorca casi no crece nada»³⁴⁵.

Tras estos acontecimientos se produce una de las últimas creaciones vinculadas a la escena de Lanz que, incapaz de emprender nuevos proyectos artísticos, reprodujo su *alter ego* en un formato vinculado a la escena, mediante el muñeco llamado Totolín, que aparecería como articulista en *La Estafeta Literaria* (Fig. IV.41) y que en una de sus intervenciones aludiría a su genealogía, remontando su origen a una velada del Día de Reyes de 1923, cuando, junto a Manuel de Falla y Federico García Lorca, participó en una memorable representación de títeres ³⁴⁶. Es probable que la figura de Totolín fuera construida por Lanz por influencia de Lindo Franceschi, director de una compañía de títeres que actuó en Andalucía y con el cual Lanz estableció lazos

³⁴⁵ Elsa Fernández-Santos, «Aquel titiritero a la vera de Lorca», *El País*, Madrid, (30 de mayo 2012).

³⁴⁶ Cf. Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., pp. 113-115).

de amistad, dado su interés en la creación de títeres de hilo, técnica que hasta el momento no había utilizado³⁴⁷.

Se consideran fundamentales dos documentos para resumir la estrecha relación vital entre Hermenegildo Lanz y Manuel de Falla. Por una parte, en la *Pequeña historia de los autos sacramentales representados en Granada. Años 1923, 1927, 1928, 1935* Lanz realiza un conmovedor retrato sobre Manuel de Falla y su estilo de vida:

... Un espíritu inquieto, de gran talento, de iniciativas grandiosas como suyas, comenzó a dejarse sentir en el ambiente adormecido de Granada. Era hombre de pequeña estatura, nervioso, de ojos muy vivos y penetrantes, de hablarme medido, reposado normalmente, excitado y violento en casos extremos pero sin insultos ni ofensas. Convincente y comprensivo siempre, orientador de toda empresa buena con argumentos decisivos, cuanto hacía lo hacía por Dios y para Dios, consideraba su profesión como un préstamo de la Providencia para darlo a los demás, sin que en ningún caso le sirviera para lucrarse más que en lo indispensable a su sostenimiento. Vivía modestísimamente, en su casa no tenía más que lo imprescindible: su lecho, su piano, su mesa de comedor y otra pequeña donde escribía; unas cuantas sillas de anea pintadas de azul y dos sillones de la misma traza popular granadina; algunos cuadros, aguafuertes y estampas, los más de sus amigos, los menos recortados de viejos libros evocadores de fechas románticas; un lienzo de la Virgen con el Niño, unos hierros de finas labores forjadas, cerámicas y flores en su comedor y sala de recibo, cuando no tocaba el piano, que nos llevaba a todos a la sala más alta donde lo tenía. Varios estantes para sus libros muy selectos y escogidos, otras varias sillas de nogal de alto respaldo, dos butacas y un pequeño diván revestidos de cretonas o sarasas delicadamente dibujadas; un candelabro de bronce dorado representando un árbol frondoso con una bella pareja de campesinos del tiempo de María Antonieta. Algún otro detalle, y esto era todo. Su dormitorio no tenía más ni menos que el de un ermitaño pudiéramos decir, quizá el lujo no fuese más que las sábanas, porque sobre ellas tenía una manta cubierta con una cretona y todo tapaba el somier sin cabecero ni piecero que le diera aspecto de cama. En un rincón un lavabo con cubo y jarro muy sencillos y sobre él un diminuto espejo ante el que atendía a su complicado cuidado personal, meticoloso y perfecto. A la cabecera de lo que llamamos cama, un crucifijo y nada más.

La habitación de su hermana era idéntica, con el solo aumento de una cómoda donde guardar la ropa, sobre un fanal con el mueble un Cristo, y esto era todo de cuanto disponía Don Manuel de Falla en su casita, carmencillo, de la Antequeruela Alta nº 11. Mejor dicho, disponía de más, de mucho más, de un tesoro inmenso que no queremos omitir para evitarnos las repulsas. Disponía

³⁴⁷ Cf. Adolfo Ayuso, *Maestros del Siglo XX*, Tolosa, UNIMA, 2016, p. 85.

don Manuel del maravilloso panorama de la sierra y la vega desde el balcón de su cuarto de trabajo y desde su pequeño jardín, donde en buen tiempo hacía su tertulia y también laboraba, sin quitar la vista de lo que él llamaba una pequeña muestra de la magna obra de Dios, «hecha para que los hombres fuesen buenos, alumbrándolos durante el día con el Sol Y en las noches precisas con la Luna».

En este ambiente recogido y solitario hacia su vida eremítica el autor de tantas obras que llevaron el nombre de España por el mundo, proclamando potencia musical, y no solo esto que a él solo competía era de su propiedad, sino la influencia que en la poesía, pintura, grabado, artes populares, oratoria y acciones de muchos hombres ejerció directa e indirectamente; podemos afirmar que fueron dádivas de su espíritu amplio y universal que se extendió por todos los rincones granadinos pese a unos pocos que no lo supieron comprender y que vivían alejados, como los avestruces que esconden su cabeza bajo el ala, para no viendo suponer que no los miraban. Pero veían y eran vistos. Ahora, 1941, hacen esfuerzos por aparecer aprovechando la lejana ausencia de don Manuel. ¡Pobrecillos! ¡Qué tarde llegan! Quieren recoger el fruto de tantos afanes para su exclusivo medro personal...

¿Quién no conoció a don Manuel? Su casa tenía la virtud cristiana de acoger a todos sin preguntar de dónde ni a qué venían, recibía llanamente, conversaba y no se hacía de rogar cuando se le pedía un poco de su admirable música, siempre daba un poco más de lo que se le pedía, presentaba a otros músicos en su piano dispuesto, más que a interpretar, a entender y dar a entender con sabias explicaciones el sentido de muchas partituras, en labor infatigable de maestro. A todos los prefería y a todos presentaba antes y si podía siempre, a sus geniales creaciones; noble y generoso, defendía y levantaba al caído exaltando aquellas buenas cualidades que se escapaban a la vista de los demás sin vana palabrería pedantesca, sino con firmes razones inmovibles que convencían a sus oyentes. No le oí jamás, en veintidós años de amistad casi diaria, ni una sola palabra despectiva. Era inexorable, sin embargo, para corregir los errores ajenos, manifestados en su presencia y fuera de ella, y aún recuerdo y casi siento el escalofrío de la emoción que me produjeron sus enérgicas palabras dirigidas a una dama, en ocasión de estar los tres en su jardín, en el año 38: «No puedo consentir, ¡de ningún modo!, que en mi presencia diga usted lo que estás diciendo, y es usted y yo, y todos los que profesamos la fe de Cristo, los que tenemos que abrazar a los que son o pueden ser víctimas de su error. ¡Y si no lo hacemos así no somos!». Sus labios se pusieron blancos, sus ojos se abillantaron de tal manera que la dama, emocionadísima, le suplico perdón con voz entrecortada por un temblor intensísimo que solo cesó después de abundantísimas lágrimas salvadoras nacidas en lo más hondo de su alma.

Y daba cuanto tenía, siempre estaba dispuesto a acudir donde fuera precisa su asistencia, nunca sentía pereza para remediar un mal, con moneda, efectos, consejos o consuelos, y hasta su vida la ofrecía. Nada más que ella tenía, pero nada le faltaba porque le sobraba todo.

¿Cómo poder hacer una semblanza de este hombre extraordinario? Confieso y pido perdón porque no la puedo hacer, ¡ojalá pudiera!, pero entre tantos defectos como tiene mi escrito solo una virtud destaca y disculpa mi

atrevimiento: mi admiración a don Manuel. Suplico otra vez perdón a todos mis lectores.

Mucho podría hablar del gran compositor en libros muy voluminosos; temas inagotables tengo de nuestra larga amistad pues me considero entre sus amigos, el más constante y más beneficiado, ya que nada fui y nada soy, pero lo poco que pude ser a él se lo debo plenamente y si no soy más cúlpe a mi falta de condiciones, ya que hizo cuanto pudo por elevarme a las más altas cimas de la gloria.

Otro tanto podrían decir muchos, pero lo silencian, más bien, lo soslayan y hasta lo niegan por creer así destacable su personalidad; están equivocados y el tiempo, con su fuerte perspectiva, acabará por mostrar que el centro y el eje de ella fue don Manuel de Falla durante más de 20 años de vida en Granada.

Llegó a ella en 1919 por segunda vez y se marchó el día 28 de septiembre de 1939 en misión oficial de Arte a Buenos Aires, enfermo y dolorido de cuerpo y alma, después de sufrir dos intervenciones quirúrgicas que lo tuvieron bastante mal, a cuyo pesar hasta el último momento no dejó ni una hora de hacer el bien. Me decía: «Hermenegildo, no dejo de rogar a Dios constantemente que de Su gracia a alguno de nuestros antiguos amigos que está apartado de ella; yo bien sé que lo que hace lo hace por creerlo lo mejor y solo eso le salva, su intención de redimir a los humildes, pero está obcecado y todos debemos pedir que abra sus ojos a la luz y que Dios lo ilumine. No dejo ni un solo día de acordarme de él y en mis oraciones pido por él».

Naturalmente mis palabras pudieran parecer, en cierto modo, hijas de un cariño excesivo, yo no tengo inconveniente en llamarlo casi filial, por sentirlo así; mejor que ellas que en los entrecuillados son tuyas, voy a copiar las que publicó el *Ideal* de Granada, con motivo de una encuesta hecha por este periódico, el día 18 de octubre de 1938 y que dicen así: «Promesas sagradas me impiden personalmente poner en grave peligro la vida de un solo hombre; pero pido a Dios con intenso fervor que no quede sin fruto, el sacrificio de tantas vidas que, con la voluntad puesta en Él, han sido generosamente ofrendas por la salvación de España».

Aparece retratado, sonriente, con aquella sonrisa bondadosa, con pañuelo de seda al cuello y bastón, días después de sufrir una operación que a todos nos hizo concebir esperanzas de rápida mejora. Las palabras copiadas produjeron efecto vario, según la pasión y estado de quienes las leyeron; destaco el comentario de un obrero modesto: «En Graná no hay un hombre capaz de decir eso más que el señor Falla, y yo no lo conozco, ¡es lo más grande que se ha dicho en el *Ideal!*». Perfectamente comprensible este juicio, revelador del consuelo que recibía quien se consideraba en peligro de muerte en todo instante.

Así era este hombre que agrupó, sin llamarlos, a un núcleo de otros de buena voluntad. Día llegará que se le incline la Justicia³⁴⁸.

³⁴⁸ *Apud.*, Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., p. 153): Hermenegildo Lanz, *Pequeña historia de los autos sacramentales representados en Granada. Años 1923, 1927, 1928 y 1935*.

Igualmente hondas son las líneas que Hermenegildo le dedica a sus hijos y en las que se describe la salida de don Manuel de Falla de su casa de Granada en Antequeruela Alta, nº 11.

En la casa de don Manuel de Falla el día 28 de septiembre de 1939 nos reunimos, a las tres de la tarde, varios amigos de don Manuel para despedirlo con motivo de su viaje a Buenos Aires.

Estuvimos don Ramón Pérez de Roda y su esposa doña Eugenia, doña María Prieto de Olóriz y una señora prima suya, doña Eloísa Morell de Gallego Burín, alcalde de Granada; la señorita Emilia Llanos, una señora que desconozco, don Pedro Borrajo y su hija, don Luis Jiménez y el que esto escribe Hermenegildo Lanz y su esposa doña Sofía Durán de Lanz.

También estaban don Germán Falla, su esposa y su hija Maribel. En el patio una ancianita a la que atiende en su sustento María del Carmen Falla, una servidora y otra mujer de la vecindad.

En el reducido comedor de la casa, entre maletas y baúles, hacíamos tertulia en torno a María del Carmen que no creía en el viaje y pensaba que no lo haría. La conversación general carecía de interés, el ingenio se debatía entre vulgaridades impropias de la inteligencia de la mayoría de los asistentes. Hay momentos en que los cerebros se acorchan y las palabras no expresan más que tonterías inexplicables.

Sobre las tres y media baja de las habitaciones don Manuel, seguido de su hermano Germán y de su cuñada. María del Carmen se despide de sus amigas besándolas y de los amigos estrechando sus manos, a mí me concede el honor de un abrazo... ¡Dios se lo pague! La emoción contenida a duras penas tiene un momento de expansión en ambos pero se reprime al instante. Es una santa María del Carmen, para ella soy un hermano más, para mí es casi una madre. No cambiamos ni una palabra, ni adiós siquiera. Sigue despidiéndose y entra con los ojos ligeramente húmedos, en el auto, pero con expresión sonriente, como de quien no va lejos y piensa regresar pronto.

Don Manuel sigue a su hermana, a todos va dando la mano, a todos les dice adiós... —¡Adiós, hasta pronto! va diciendo, con su cara de santo anacoreta y su expresión bondadosa, sonriente pero pálido, muy pálido, animado sin embargo y queriendo animar a los demás. No tardó mucho tiempo de despedirse de cuantos estaban en el comedor. En el patio aguardábamos varias personas después del breve instante de la despedida de María del Carmen. Don Manuel se acercó a mí, le abracé con la mayor ternura y le dije al oído débilmente... ¡gracias... muchas gracias! No me abrazó, y me lo dijo, porque no puede mover los brazos con soltura, por la operación quirúrgica sufrida, pero inclinó su cara sobre mi cara y sentí su emoción, no reprimida como la de su hermana sino expresada con palabras tan terribles, profundas y distintas a las anteriores que las recojo porque me hirieron en lo más hondo de mi alma. - ¡Adiós, hasta la Eternidad, en el fondo del mar, tal vez. Lo que sea voluntad de la Providencia!...

Adiós... (se despedía, dándoles la mano, de la ancianita, la servidora y la vecina) hasta la Eternidad, allí nos volveremos a encontrar todos; en el fondo de

mar estaré solo, es lo mismo, no importa lo que sea voluntad de la Providencia!... ¡No, señorito!... decían y don Manuel, andando con más ligereza que la habitual y con la cara encendida de color, con los ojos brillantes y la sonrisa expresiva, nerviosamente expresiva, tomó asiento en el coche, al lado derecho de su hermana, recibiendo allí el beso más puro de su sobrina Maribel.

Todos los amigos de don Manuel, en otros tiempos mutuamente buenos amigos, nos despedimos al instante unos de otros, seguramente para no reunirnos más...

¡Qué le vamos a hacer, nos reuniremos en la Eternidad!...

Firma

A las siete de la tarde del mismo día de la partida. En mi estudio.

Después de escrita esta impresión me acosté porque sentía frío, de toda la tarde, bastante malestar y disgusto y hoy, día siguiente, después de dormir muy mal, de apenas dormir, cuento las horas desde que se marchó mi segundo padre don Manuel de Falla, el hombre que modeló mi espíritu, quizá para no volverlo a ver jamás.

¡Cúmplase la voluntad de Dios!

29 de septiembre de 1929³⁴⁹.

II.4.4. Manuel Ángeles Ortiz

Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895-París, 1984) fue un artista eclipsado por la dimensión internacional de Pablo Picasso, pero, además de excepcional en su arte si contemplamos sus decorados y figurines para *ballets* de Falla, Satie y Poulenc, entre otros, fue un referente ineludible del grupo de idealistas utópicos granadinos que se congregaron en torno a Manuel de Falla y Federico García Lorca.

El pintor Manuel Ángeles Ortiz pasó su infancia en Granada, donde su familia se instaló en 1898. García Lorca, Ismael González de la Serna, Ángel Barrios, Juan Cristóbal o Hermenegildo Lanz, introducido por el escultor Juan Cristóbal, fueron algunos de los amigos con los que se realizó en el marco del

³⁴⁹ Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz* (ob. cit., pp. 157-158).

Centro Artístico y del Rinconcillo, situado en un apartado del café Alameda³⁵⁰. El Centro Artístico era un lugar de confluencia y disputa cultural, donde intentaba imponerse la vanguardia creadora frente a los parámetros artísticos decimonónicos. La asistencia de muchos jóvenes artistas, condicionados y coartados por los dictámenes tradicionales resulta en que los mismos buscan un lugar independiente para sus encuentros, creándose la tertulia de El Rinconcillo, que comenzaba su actividad tras terminar la sesión musical vespertina del local.

Manuel Ángeles Ortiz se inicia como pintor asistiendo a clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios bajo la tutela de José Larrocha, que al cabo de un tiempo le presentaría a Sorolla, y a partir de 1912 continúa su formación artística en Madrid en el taller de Cecilio Pla³⁵¹, cuya máxima como docente era, según los testimonios de muchos de sus discípulos, «Yo no quiero que aprendan a pintar, sino a sentir la pintura». Las influencias de la obra de Pla, así como de Zuloaga, Romero de Torres o los impresionistas franceses son claras en sus exposiciones individuales y colectivas de la década de 1910³⁵².

Un hecho clave para el futuro artístico de Manuel Ángeles Ortiz fue su encuentro con Falla en Granada, siendo presentado al músico gaditano por su común amigo Federico García Lorca, época en la que se puede constatar claramente el giro en su estilo pictórico, influenciado por el cubismo. Muy elocuente es la conocida frase de Federico García Lorca sobre su amigo Manuel Ángeles Ortiz: «La poesía de su pintura y la pintura de mi poesía nacen del mismo manantial»³⁵³.

Sirva como ejemplo del estilo artístico de Manuel Ángeles Ortiz en esta época, tan influenciada por lo popular y tan inmersa en la vanguardia cubista y

³⁵⁰ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: El retablo de maese Pedro: bocetos y figurines*, ed. Jorge de Persia, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996, p. 9.

³⁵¹ Cf. *Ibidem*.

³⁵² Cf. *Idem.*, p. 10.

³⁵³ *Ibidem*.

futurista, el cartel para el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, celebrado los días 13 y 14 de junio (Fig. IV.42), y del cual él había sido uno de los impulsores junto a Manuel de Falla y el propio Lorca. El cartel se compone de símbolos del certamen como las guitarras, el vino o los gitanos. Estudiosos de la obra de Manuel Ángeles Ortiz han definido su estilo como «cubismo lírico» o «cubismo jondo», lo que estaría en consonancia con sus palabras en una carta a su amigo Ángel Caffarena: «cuando mi pintura se fue cociendo: siempre he soñado tenga ese aire de tonada [...]. Querría que mi pintura fuese igual que una guitarra cuando toca la soleá, profunda, sin artificio, primitiva, lírica, como el cante jondo, un motivo constante que le da carácter y se repite sin cesar»³⁵⁴. Este cartel no estuvo exento de polémica, siendo rechazado en un primer momento por el sector más conservador de la organización del concurso, hasta que, gracias a la intervención de Zuloaga, que alabó su diseño, fue aceptado.

Esta cercanía artística a Manuel de Falla, iniciada durante los años veinte, continúa a lo largo de los años venideros, siendo Manuel Ángeles Ortiz uno de los impulsores del frustrado proyecto de excursiones titiritescas por la Alpujarra junto a Lorca (Fig. IV.43), que culminaría años más tarde en la fundación por parte del poeta de La Barraca³⁵⁵. Además, Falla coordina sus primeros pasos artísticos en París, donde se traslada en 1922, poniéndole en contacto con la familia Viñes. Precisamente a través del legendario pianista Ricardo Viñes será introducido en los círculos artísticos de la ciudad, entrando en contacto con figuras como Satie o Poulenc, compositores para los que efectuaría escenografías en años sucesivos³⁵⁶. Documentan esta etapa las series fotográficas de Man Ray en una fiesta en la casa del Conde Etienne de Beaumont, en compañía de todos ellos (Fig. IV.44)³⁵⁷.

³⁵⁴ *Idem.*, pp. 11-12.

³⁵⁵ Cf. *Idem.*, p. 12.

³⁵⁶ Cf. *Ibidem.*

³⁵⁷ Cf. *Idem.*, p. 13.

Falla también fue responsable del vínculo entre Manuel Ángeles y Picasso, facilitándole varias cartas de recomendación, una para el pianista Ricardo Viñes, otra para el matrimonio Godeski (grandes mecenas parisinos) y la última para el pintor malagueño, que lo llegó a considerar su mejor discípulo y sin duda el más querido para él, siendo fedatarios de este hecho, a través de múltiples testimonios, artistas como Buñuel, Dalí o Lorca³⁵⁸. A través de la correspondencia mantenida entre Manuel Ángeles Ortiz y Manuel de Falla, conocemos bien los sentimientos del pintor granadino durante la etapa parisina:

... a los tres o cuatro días de estar en París fui a ver a Picasso, este me recibió muy bien y tanto él como su mujer me preguntaron mucho por V. Después de estar un buen rato de charla y ver sus cuadros quedamos que yo a otro día llevaría mis cosas para que las viera como así sucedió y gracias a Dios y a U. que me hizo traer mis trabajos y presentarme a Picasso estoy trabajando como nunca y viviendo con una intensidad grandísima alocadamente pero sin perder el equilibrio; hoy es esto y mañana es aquello pero lo conseguiré (creo que tengo esa seguridad). Pues como le iba diciendo vio Picasso mis trabajos muy detenidamente y después que los hubo visto me dijo; bien pero no es ese el camino: esto me confirmó lo que yo ya sabía o sea que andaba desorientado. Estuvimos después hablando sobre cuestiones de arte y me fui arañando a las paredes porque la cabeza me daba vueltas y aún no ha parado por hacer y deshacer. Un día de estos iré casa de Picasso para verle y llevarle algo de lo que he hecho y veremos qué es lo que me dice³⁵⁹.

Aunque no se conserva la respuesta de Falla, al cabo de unos días Manuel Ángeles Ortiz vuelve a escribir a su protector:

Queridísimo D. Manuel: No puedo por menos que escribirle a U. ¿la causa?!!! Pues que estoy muy contento ¡!! Hoy he estado en casa de Picasso, le he llevado treinta dibujos y un óleo de desnudo de mujer. — Sé el enorme interés que tiene U por mi yo voy a tratar de explicarle con detalles mi triunfo casa de Picasso con algunos detalles más. Como le decía a U. lo primero que vio fue el óleo, al momento de verlo dijo, es extraordinario U. es otro hombre, esto está muy bien, claro es que me hizo ciertas indicaciones respecto a la técnica del color pero yo le juro a U. Do. Manuel que eso ya está despachado con superación (perdóneme si me exalto en la manera de calificarme pero es que me siento muy lleno de cosas) pues bien, después de ver el óleo, empezó con los dibujos, al ver el primero exclamó, parece imposible; esto que me trae U. parece los resultados de una obra de dos años de trabajo en París después de haber visto y estudiado mucho y U. tan solo hace veinte días que estuvo en casa para mostrarme las

³⁵⁸ Cf. *Ibidem*.

³⁵⁹ Carta de Manuel Ángeles Ortiz a Falla, París, 16 de noviembre de 1922, AMF.

cosas que traía de España completamente distintas. —Continúa viendo los dibujos y diciendo, estoy completamente convencido que este caso no se da nada más que en un español más aun en un Andaluz y le juro a U. (dirigiéndose a mí) que un hombre del norte, pongo por caso de Suecia, necesitaría lo menos seis años para comprender, lo que U. en un día con tres palabras que le dije ha comprendido, y la prueba de ello, estos dibujos que están muy bien. Paréntesis. Mientras Picasso veía los dibujos, me contó una cosa muy curiosa respecto a él porque revela su posición actual en el arte: era que un señor desde Barcelona le escribió una carta en la que le hablaba de cubismo, y le decía. He visto muchos cuadros de pintores cubistas, pero he sacado el convencimiento de que para hacer cubismo es necesario ser de Málaga... Yo no lo había dicho, pero lo había pensado. Después que vio todos los dibujos nos sentamos a charlar y hablamos de Andalucía; yo le contaba cosas y le hablaba de pueblos y ciudades andaluzas diciéndome el, que de oírme le salía tristeza y le entraban deseos de ir; continuamos nuestra charla y hablamos de toros hasta que nos entusiasamos. —Me levanté para irme, y cuando me despidió en la puerta, me dijo; hasta pronto y le doy la oreja!³⁶⁰

Surge también en estos años su amistad con Hernando Viñes, sobrino del legendario pianista español, además de con otros muchos artistas españoles residentes en París y muy influenciados por la estética cubista³⁶¹.

El momento álgido de su colaboración artística con Manuel de Falla tiene su epicentro en el estreno en París el 25 de junio de 1923 de *El retablo de maese Pedro*, que como ya ha sido mencionado fue comisionado por la princesa de Polignac y representado en su palacio de la capital francesa. En este estreno colaboraría de un modo muy cercano con Hernando Viñes y Hermenegildo Lanz, diseñando Manuel Ángeles Ortiz unos decorados y figurines en un estilo neo-popular andaluz enormemente contagiado de la estética cubista³⁶². Casi con total seguridad, aunque no disponemos de una documentación *per se* que lo corrobore, las primeras influencias escenográficas surgen tras el mencionado Concurso de Cante Jondo y con motivo de una visita de Falla y Manuel Ángeles Ortiz a la Sala de los Reyes de la Alhambra, seguramente acompañados de Hermenegildo Lanz, y donde admiran los motivos de las decoraciones del

³⁶⁰ Carta de Manuel Ángeles Ortiz a Falla, París, 4 de diciembre de 1922, AMF.

³⁶¹ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 12).

³⁶² Cf. *Idem.*, pp. 12-13.

recinto. En una carta dirigida a Lanz sobre este proyecto que encumbraría a todos ellos, Falla comenta en los siguientes términos, al tiempo que le insta a obviar el atuendo moro que describe Cervantes para la figura de Melisendra: «Como recordará Ud. deseo que tanto la decoración de este cuadro como los personajes (teatro planista) sean inspirados por los frescos de la sala de Justicia (color, indumentaria, etc.)»³⁶³.

Tras el estreno de París en 1923, Manuel Ángeles Ortiz continuaría su vinculación con Falla y *El retablo* durante varios años más, colaborando en la versión escénica de 1925 que involucró en la creación escenográfica de nuevo a Hernando Viñes, Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz (Fig. IV.45). También participó en la versión de Ámsterdam de 1926. A través de dichas representaciones podemos observar claramente la evolución estilística del pintor granadino, que pasará del academicismo a la adquisición de nuevos lenguajes vinculados a la vanguardia artística. El reparto de tareas escénicas y los resultados de este proceso creativo se ampliarán en la tercera parte de esta tesis.

La participación en *El retablo* sería la primera vez que Manuel Ángeles trabajaría como escenógrafo, aunque su actividad en este ámbito se prolongó con la realización de la escenografía de la obra *Genoveva de Bravante* de Eric Satie, que se estrenó en el Teatro de los Campos Elíseos y en *Aubade* de Francis Poulenc, representada en París.

El año 1932 supone la vuelta a España de Manuel Ángeles Ortiz, aunque realmente siempre mantuvo durante su época parisina una vinculación con su país, a través de diversas exposiciones y proyectos de diferente índole. Cansado quizá de una vida disoluta en París y agotada su inspiración estética en esta ciudad, se incorpora a la vorágine intelectual madrileña³⁶⁴, retomando su

³⁶³ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, París, 28 de abril de 1922, AMF (carpeta de correspondencia 7929).

³⁶⁴ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 14).

vínculo con Lorca y otros intelectuales de esta época a través principalmente del proyecto de teatro ambulante de La Barraca³⁶⁵, diseñando el vestuario para *El conde de Alarcos*, así como la escenografía y la indumentaria de *El retablo de las maravillas*. Coincidiendo con esta vuelta a España, Falla escribe a Manuel Ángeles Ortiz en relación con una reposición de *El retablo* planeada en Sevilla en 1932, donde Falla intenta influir para volver a involucrarle en la escenografía, pero no logra su objetivo por presiones institucionales:

Le hubiera escrito a usted de todos modos para darle unas explicaciones de lo ocurrido en Sevilla con unas proyectadas representaciones del «Retablo». Me dijeron que, habiendo necesidad de rehacer el decorado, querían encomendárselo a Pablo Sebastián, un joven pintor sevillano pensionado en esa por aquel Ayuntamiento, por cuya iniciativa y con cuya subvención se celebrarían esas representaciones. Yo dije que el decorado debía rehacerse, pero respetando siempre los originales de ustedes. Han vuelto a insistir basándose para ello en la necesidad del apoyo municipal, y yo he mantenido mi opinión, que es lo único que podía hacer [...]. Ruego a usted transmita estas mismas explicaciones a Hernando Viñes³⁶⁶.

Su vida precaria como artista de vanguardia le anima a plantearse el ingreso en 1933 como docente de dibujo en el sistema de la educación pública, donde obtiene plaza y es destinado a Barcelona³⁶⁷.

La Guerra Civil Española afecta profundamente en el ámbito personal y artístico a Manuel Ángeles Ortiz; especialmente conmocionado quedó por el asesinato de su venerado Federico García Lorca y su etapa en la prisión de *Argelès-sur-Mer*, tras la cual regresa a París brevemente, para, en 1940, trasladarse a la cosmopolita Buenos Aires, ciudad que le acoge junto a multitud de artistas internacionales exiliados³⁶⁸.

Una de sus primeras visitas en Buenos Aires fue a su admirado Manuel de Falla, retirado en Alta Gracia, momento que ha quedado inmortalizado a

³⁶⁵ Cf. *Idem.*, p. 15.

³⁶⁶ Carta de Falla a Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 30 de marzo de 1932, AMF (carpeta correspondencia 6704).

³⁶⁷ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 12).

³⁶⁸ Cf. *Idem.*, pp. 15-16.

través de unas fotografías que realizó Arturo Serrano³⁶⁹. El estilo pictórico de Manuel Ángeles Ortiz toma en Buenos Aires una deriva claramente naturalista, primera fase de su ingente producción artística centrada en la nostalgia de su patria perdida y con una simbología que recuerda en cierto modo a los elementos que ya habían formado parte de su famoso cartel para el Concurso de Cante Jondo de 1922³⁷⁰.

Durante los años 50, Manuel Ángeles Ortiz vuelve a París, donde retoma su cercanía a Picasso y el estilo cubista. Finalmente conseguirá acercarse gradualmente a su Granada natal a lo largo de los años y participar en diferentes actos de homenaje a sus venerados Manuel de Falla y Federico García Lorca³⁷¹. Refutan estos hechos algunas obras, como su cartel para la efeméride del vigésimo quinto aniversario del fallecimiento de Manuel de Falla de 1971, la imagen del festival radiofónico con motivo del quincuagésimo aniversario del Concurso de Cante Jondo de 1972 (Fig. IV.46) o su participación en *Prosa lírica de Federico García Lorca manuscrita y decorada a la témpera por Manuel  ngeles Ortiz* en 1973³⁷².

II.4.5. Hernando Viñes

Hernando Viñes (París, 1904 -París, 1993) nació en París el 20 de mayo de 1904. Su padre era un prestigioso ingeniero catalán y su madre era la hija de un antiguo presidente de la República de Honduras, Marco Aurelio Soto.

Perteneciente a una familia de la alta sociedad, repleta de figuras ilustres, cabe destacar la influencia que su tío, el legendario pianista Ricardo Viñes, tuvo en las inclinaciones artísticas de Hernando Viñes, cuya vocación no fue prematura. Ricardo Viñes formaba parte de la élite de artistas que habían

³⁶⁹ Cf. *Idem.*, p. 16.

³⁷⁰ Cf. *Idem.*, pp. 16-17.

³⁷¹ Cf. *Idem.*, pp. 17-19.

³⁷² Cf. *Idem.*, p. 19.

encontrado en París el lugar y el ambiente cultural idóneo para desarrollar su capacidad creativa. La casa de la familia Viñes en París era un punto de encuentro de muchos de estos artistas, con los cuales Hernando tendría familiaridad y un trato muy personal desde su infancia. Allí conocería, entre otros, a Debussy, Ravel, Pablo Picasso y a Manuel de Falla. Los dos últimos fueron determinantes para que Hernando Viñes persiguiera una carrera artística como pintor³⁷³.

Sus inicios en el mundo de la pintura son en torno a 1918, época en la que, terminada la Gran Guerra, durante la cual la familia Viñes se trasladó a Madrid, residen muy cerca de la casa de Manuel de Falla. Durante este periodo, Hernando Viñes estudia en el Liceo Francés y se convierte en un asiduo visitante del Museo del Prado y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, comenzando a dibujar de modo autodidacta. De regreso a París, retomaría su contacto con Pablo Picasso, a quien se presentaría formalmente como aspirante a pintor, ya que su tío Ricardo, además de amigo personal del pintor, empezaba a coleccionar obras suyas³⁷⁴. El artista malagueño, tras contemplar algunos bocetos que le mostró Hernando Viñes, le animó a perseguir una formación artística seria y sólida, consciente de que el carácter casi autodidacta que hasta ahora tenía la vocación del joven impedía y limitaba el desarrollo de su innata capacidad creativa. Viñes siguió los consejos de Picasso y, aunque siempre bajo su tutela y supervisión, ingresaría en la Academia de Arte Sacro para formarse de un modo más académico con Maurice Denis y Georges Desvallieres, y posteriormente con los cubistas André Lhote y Gino Severini, pasando en su lenguaje pictórico de una estética eminentemente cubista a otra de un perfil más marcadamente fauvista³⁷⁵.

³⁷³ Cf. Anónimo, «Vida y obra» [en línea] (Asociación Hernando Viñes), en <http://www.hernandovines.com/vida.html> (03/04/2017).

³⁷⁴ Cf. Hernando Viñes, *Retrospectiva 1927/1983* [catálogo de la exposición], Fundación Telefónica, Madrid, 1999 - 2000, p. 14.

³⁷⁵ Cf. Anónimo, «Vida y obra» (ob. cit.).

Comenzada esta nueva época en el desarrollo artístico de Hernando Viñes, Falla muestra interés por el talento del joven y, fruto asimismo de sus lazos afectivos con la familia Viñes, que tanto le había ayudado en sus primeros años parisinos, ofrece a Hernando participar en las decoraciones de su obra maestra *El retablo de maese Pedro*, proyecto que supondría un punto de inflexión en su carrera artística, creando importantes lazos con otros jóvenes artistas españoles, como el granadino Manuel Ángeles Ortiz, muy vinculado a Picasso asimismo, o Hermenegildo Lanz. El año del estreno de *El retablo* en París, 1923, sería fundamental en el desarrollo de su carrera como pintor, puesto que además de su participación en la obra de Falla, tendría su primera exposición en el Salón de Otoño de la capital francesa, sala donde expondría posteriormente con cierta asiduidad. En esta época establece fuertes vínculos profesionales con otros emergentes artistas españoles que residen en París, como Luis Buñuel, Rafael Alberti, o Francisco Bores.

Hernando Viñes y Manuel Ángeles Ortiz crean una profunda y duradera amistad durante esos años, compartiendo, además de vocación pictórica, un gusto particular por el flamenco. En este ámbito, llegaron a formar un cuadro flamenco en el que Viñes sería el guitarrista y Ángeles Ortiz el cantaor, con la hermana de Hernando Viñes, Elvira, como bailaora³⁷⁶ (Fig. IV.47). Manuel Ángeles Ortiz introdujo a Viñes en el círculo de algunos de los jóvenes artistas españoles más importantes del momento, todos ellos residentes en la capital francesa, entre ellos Francisco Bores, Francisco García Lorca (hermano de Federico), o Ismael de la Serna, cuya amistad perduraría a lo largo de toda su vida, como Buñuel, en particular, manifestó en numerosas ocasiones³⁷⁷.

³⁷⁶ Cf. Hernando Viñes, *Retrospectiva 1927/1983* (ob. cit., p. 70).

³⁷⁷ Véase Luis Buñuel, *Mi último suspiro, Autobiografía*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

Su gusto por emprender proyectos juntos se volvió a materializar en su trabajo escenográfico para *El retablo de maese Pedro*³⁷⁸. Esta arriesgada y original apuesta escénica de Falla, en la que participó Hernando Viñes, involucrando a la familia Viñes casi al completo, es resumida por Roland-Manuel del siguiente modo:

Desafía el ingenio de los decoradores y de los escenógrafos, implica poner en escena un teatro dentro del teatro y la intervención de dos series de títeres, ya que los clientes de Maese Pedro están representados por unos grandes muñecos a quienes domina un Don Quijote gigante, dándonos a entender, sin duda, que su legendaria fama lo sitúa muy por encima del común de los mortales. Un muchacho con una vara se encarga del papel del Trujamán y comenta con los asistentes la historia de Gayferos y de la dulce Melisendra³⁷⁹.

La participación de Hernando Viñes en *El retablo*, principalmente en los cuadros tercero y sexto de la obra en cuanto a decorados, personajes, indumentaria y el programa general, nos muestra un artista con gran confianza en su talento creativo. Acomete el empeño de forma personal, partiendo de la necesidad de combinar un marco de referencias medievales tradicionales, procedentes de diversas fuentes, así como un lenguaje modernista en el que se ha formado y que de algún modo se refleja en su propuesta final. Sirvan como ejemplo de esta capacidad magistral de combinar tradiciones artísticas con modernidad sus jinetes y figuras de caballos, que parecen sacados de un salterio medieval de corte modernista, para la escenografía de la historia de Melisendra³⁸⁰.

El propio Hernando Viñes, abrumado, pero al mismo tiempo entusiasmado por la oportunidad que Falla le ofrece, refleja su recuerdo de este momento anímico, en relación con esta participación en *El retablo*, del siguiente modo:

³⁷⁸ Todos los detalles relacionados con la escenografía de este estreno parisino, así como las aportaciones de Hernando Viñes a *El retablo* son tratados de modo pormenorizado en el capítulo V de la presente tesis.

³⁷⁹ Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, París, Cahiers d'Art, 1930, p. 35.

³⁸⁰ Véanse imágenes del capítulo VII.4.

Manuel de Falla era un hombre extraordinario. ¡Qué inteligente! Extremadamente bondadoso. Fue incluso sorprendentemente atrevido que para una obra tan importante recurriera a mí, pues por aquella época yo no era sino un chiquillo. Apenas estaba en mis inicios. Pero salí del paso³⁸¹.

La influencia pictórica de Picasso es clara en las propuestas de Hernando Viñes, incluso quizá más acentuada en las reposiciones posteriores de *El retablo*, mostrando una sorprendente capacidad para asumir influencias de diversos estilos, pero sin renunciar a un lenguaje personal que captaba magistralmente los deseos primigenios de Manuel de Falla con relación a la estética general de debía perseguir la obra³⁸².

Idéntica predisposición encontramos en sus diseños de indumentaria para *El retablo*, que muestran claramente las influencias de diversas fuentes históricas y el respeto casi reverencial a las mismas, pero sin renunciar a ese lenguaje tan personal que combina un magistral grado de modernidad e innovación³⁸³. Este mismo aspecto puede ser claramente observado en su creación del programa de mano de este estreno parisino³⁸⁴, que recordaría de algún modo al de su amigo Manuel Ángeles Ortiz para el Concurso de Cante Jondo de 1922 en Granada.

La vinculación profesional de Hernando Viñes con Manuel de Falla y *El retablo* continuaría para las producciones de 1925 en Sevilla y la gira española posterior, además de para la reposición de la misma en Ámsterdam en 1926, con la colaboración de Luis Buñuel y la implicación directa de su padre José Viñes y su tío Ricardo Viñes. Para esta última vinculación con la obra de Falla, Hernando se encargaría de coordinar a todos los colaboradores necesarios para esta representación, entre ellos a Manuel Ángeles Ortiz. De todo ello informó su padre al empresario S. Bottenheim en una carta del 4 de marzo de 1926, que se

³⁸¹ Alain Gobin, *Hernando Viñes: Sa vie, son oeuvre*, ed. Isabelle Boisgirard, París, Asociación Hernando Viñes, 1997, p. 38.

³⁸² Cf. Hernando Viñes, *Retrospectiva 1927/1983* (ob. cit., p. 77).

³⁸³ Cf. *Idem.*, p. 78.

³⁸⁴ En el capítulo VII.4. se incluye imagen del programa de mano.

conserva en el Archivo Viñes³⁸⁵. Falla no pudo asistir a esta representación, muy a su pesar, aunque sí expresa su interés en crear las bases que él consideraba imprescindibles para que esta representación fuera un éxito, como indicaría en una carta fechada el 11 de abril de 1926:

Espero que (los ensayos) sean numerosos para que la coordinación entre los muñecos (títeres) y la música se haga lo antes posible, y en especial los gestos de aquellos que representan a los «cantantes» [...]. Convendría también exagerar las mímicas de los títeres (con gestos rápidos y violentos). Bueno, estoy seguro de que realizará algo «maravilloso». Qué lástima que yo no pueda estar allí presente³⁸⁶.

Hernando Viñes decidió, durante estos años vinculados a *El retablo*, dedicarse profesionalmente a su vocación artística, contando con algo más de veinte años para entonces. Desde el principio contó con el apoyo inmediato de dos de los más grandes e influyentes críticos especializados en pintura de la época: Tériade y Christian Zervos, director de la conocida *Cahiers d'Art*, revista en la que se ensalzaría la figura de este nuevo artista español residente en París. Este aspecto sería fundamental para que pudiera exponer en algunos de los espacios más prestigiosos de París, como las galerías Percier y Max Berger³⁸⁷.

En 1931 contrae matrimonio con Lulú Jourdain, hija del influyente pintor y decorador Francis Jourdain, que había sido compañera de estudios en la Academia de Arte Sacro y que sería protagonista de muchos de los cuadros más sensuales de Hernando Viñes³⁸⁸. Como tantos otros intelectuales de su tiempo, la pareja vivió con angustia los años previos a la Guerra Civil Española, donde Hernando Viñes se comprometió sin fisuras con el bando republicano, del mismo modo que lo haría su suegro. Su ideología supuso que Hernando Viñes fuera excluido del panorama artístico español durante varias décadas y que se tuviera que ganar su día a día dando clases de guitarra flamenca, rememorando aquellos años de amistad junto a Manuel Ángeles Ortiz. A pesar de ello, Viñes

³⁸⁵ Cf. Hernando Viñes, *Retrospectiva 1927/1983* (ob. cit., p. 74).

³⁸⁶ Carta de Falla a José Viñes, Granada, 11 abril 1926, AMF.

³⁸⁷ Cf. Anónimo, «Vida y obra» (ob. cit.).

³⁸⁸ Cf. Hernando Viñes, *Retrospectiva 1927/1983* (ob. cit., p. 19).

gozó de un significativo reconocimiento internacional, muestra inequívoca de lo cual son sus numerosas exposiciones colectivas e individuales en diferentes países. Es precisamente en esta época de nostalgia y dificultades cuando la pintura de Viñes se vuelve más colorista.

Tendría que esperar al año 1965 para ser reconocido oficialmente en España, gracias a una retrospectiva de su obra organizada por el Museo de Arte Moderno de Madrid, que le otorga un lugar destacado como uno de los pintores más brillantes de su generación. A partir de este año expondrá regularmente en las prestigiosas galerías Théo de Madrid y Valencia, en la Sala Dalmau de Barcelona y en la Galería Ruiz de Santander³⁸⁹.

En 1988 recibe la Medalla de Oro de Las Artes y Las Letras, el más alto galardón otorgado por el gobierno español en el reconocimiento de una trayectoria artística. No obstante, Hernando Viñes seguiría siendo mucho más reconocido fuera de España, con multitud de exposiciones en países como Alemania, Dinamarca, Checoslovaquia, Inglaterra o Japón. Quizás por ello siempre mantuvo su residencia en Francia, comenzando durante su madurez artística un periodo en que grandes museos de todo el mundo y coleccionistas empiezan a adquirir diversas obras de su catálogo. Tal es el caso del Museo de Arte Moderno y del Reina Sofía en España, el centro Georges Pompidou, el Museo de Albi, el de Castres y de Saint-Ouen en Francia, el Museo de Tel-Aviv en Israel, el Museo de Buenos Aires y el de Praga.

Hernando Viñes falleció en 1993, siendo considerado como uno de los creadores más influyentes de la denominada Escuela de París. Su obra abarca todo tipo de estilos y temáticas, desde las claras influencias de un cubismo analítico, fuertemente influenciado por la figura de su mentor y amigo Pablo Picasso, al surrealismo, cromatismo o fauvismo, pero siendo en todo momento fiel a la búsqueda de un estilo propio. De hecho, su lenguaje es absolutamente personal y sincero, estando toda su obra influenciada por las diversas etapas

³⁸⁹ Cf. Anónimo, «Vida y obra» (ob. cit.).

por las que transcurrió su vida. A lo largo de su trayectoria artística cultivó el retrato, el desnudo, los interiores, el bodegón y la ilustración (principalmente de libros), dominando técnicas tan diversas como la acuarela, óleo sobre cartón o lienzo, carboncillo, etc. Obsesionado por el color y la luz hasta el final de sus días, su obra muestra también una magistral capacidad de crear estructuras, inspirando, en líneas generales, su pintura los sentimientos de alegría, sensualidad y vitalidad que caracterizaron su personalidad.

II.4.6. Ignacio Zuloaga

El siguiente apartado se estructura en un análisis de las aportaciones plásticas de Ignacio Zuloaga Zabaleta (Éibar, 1870-Madrid, 1945) a los escenarios de su tiempo para después estudiar en más profundidad su relación con Manuel de Falla.

Resulta muy relevante para comprender la producción como escenógrafo de Zuloaga que en 1899 contrajese matrimonio con Valentine Dethomas, hermana del escenógrafo Maxime Dethomas, que sería su amigo y colaborador en muchas empresas comunes. En este sentido se pueden distinguir cuatro etapas en la trayectoria escenográfica de Zuloaga, que pasamos a detallar:

- 1905, con las obras *Carmen* y *Pepita Jiménez*.
- Colaboraciones junto a Tórtola Valencia.
- 1915-1922. Periodo de colaboraciones escénicas junto a Manuel de Falla, dentro de las cuales se engloban algunas declinaciones de ofertas escenográficas, como las de la elaboración del vestuario y escenografía de *La vida breve* y *El amor brujo*. También en esta etapa se incluiría su primera participación como escenógrafo, en *Goyescas* de Enric Granados. Podrían encuadrarse también en este apartado proyectos junto a Falla que no verían la luz como *La gloria de don Ramiro* y *Cantar de mio Cid*.
- 1928. Etapa de consolidación como escenógrafo con el estreno de *El retablo de maese Pedro*.

Siguiendo este orden cronológico nos remontamos a principios de 1905, cuando Zuloaga realiza junto al pintor Xavier Gossé el diseño de indumentaria de la obra *Pepita Jiménez*, ópera en un acto de Isaac Albéniz, amigo personal de ambos, que se estrenaría en el Teatro de la Monnaie de Bruselas. También en 1905, y en relación con el proyecto de *Carmen*, el director de la Ópera de Berlín le encargó la escenografía de esta producción. Existe un cuadro de 1908 en el que se representa a la cantante suiza Lucienne Bréval en el papel de *Carmen* (Fig. IV.48). También hay constancia documental de que Zuloaga asesoró sobre el vestuario para la cantante solista³⁹⁰. Analizando las incursiones de Zuloaga en la escena de su época nos topamos con las colaboraciones junto a Tórtola Valencia, (Fig. IV.49) para la que Zuloaga diseñó un vestido de bata de cola decorado con motivos florales, que Tórtola vistió en la obra *La Gitana*, de 1915, que Granados compuso específicamente para la bailarina.

Con respecto a *La vida breve*, aunque Zuloaga no quería que su nombre apareciera en el cartel, sí que asesoró a Falla en la indumentaria, prestando una serie de prendas típicamente andaluzas de las que deja constancia en una carta en marzo de 1913. En dicho recibo constan:

3 pañuelos: pintado, roja y blanco [...], y amarillo de espuma
2 trajes completos
1 traje de bata completo
Y chaqueta, chaleco y zajones [...]
Pienso que para las bailaoras podrá utilizarse, con ligeras variantes, el modelo de traje de bata, que, además, podría servir para hacer el de alguna vieja...³⁹¹

La temática gitana está también presente en la pintura de Zuloaga, que sentía una fuerte predilección por esa «raza extrasocial y magnífica que logra siempre saber vivir al margen de los artificios convencionales del urbícola, dominando la vida precisamente por despreciar las cosas que convierten a los

³⁹⁰ Cf. Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 57-96.

³⁹¹ *Apud.*, Federico Sopena, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1982: Carta de Falla a Zuloaga, 18 de marzo de 1913.

civilizados en esclavos»³⁹². Tal vez por ello Falla le pide su colaboración para *El amor brujo*:

... preguntar a Vd. si le interesaría dirigir todo lo concerniente a decorados, trajes, escena, etc. [...] Se titularán *El amor brujo*, y se trata de una cosa absolutamente gitana —gitana de verdad— con hechizos, magia, danzas, canciones, etc. etc. [...]. Como el estreno tendrá lugar dentro de unos veinte días en el Teatro Lara, me permito rogarle se sirva decirme en cuanto le sea posible si podemos o no contar con lo que le pedimos³⁹³.

Sin embargo, Zuloaga rechaza el ofrecimiento de Falla. Consideramos que el motivo es el de la falta de tiempo, pues Falla le da un plazo de veinte días para vestuario y escenografía: «Desgraciadamente estoy atareadísimo; y no puedo por el momento moverme de esta. Pero; creo que dentro de unos 15 o 20 días tendré que ir a esa;...»³⁹⁴. Si bien es cierto que Zuloaga no realizó la escenografía, su conexión con el *ballet* se remonta a la pintura titulada *Chulilla o Agustina, de bailarina, con falda amarilla*. Esta pintura representa a la madre de María Imperio, que figuró en el cartel de *El amor brujo* de 1915 y que actuó como una de las gitanillas³⁹⁵. María Imperio adquirió el nombre artístico de la Faraónica³⁹⁶, y al igual que su madre fue retratada por Zuloaga en 1919 (Fig. IV.50). Esta bailaora servirá de nexo entre los proyectos escénicos de Falla y Zuloaga. Hay constancia de que, a través de Zuloaga, la Faraónica bailó para Diaghilev, que la contrató para formar parte del elenco artístico de *El tricornio* en el estreno del 17 de mayo de 1921. En este caso, el vestuario y decorados corrieron a cargo de Picasso. En una carta de Falla a Zuloaga aparece reflejada esta información:

Supongo que el contrato de La Faraónica por los Bailes Rusos será ya un hecho a juzgar por lo que Diaghilev me dijo confirmándome sus noticias de Vd.

³⁹² Enrique Lafuente Ferrari, *Zuloaga en el jubileo del cante jondo granadino, 1922* (ob. cit.).

³⁹³ *Apud.*, Federico Sopena, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga...* (ob. cit.): Carta de Falla a Zuloaga, Madrid, 16 de enero de 1915.

³⁹⁴ AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016, p. 105.

³⁹⁵ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 104).

³⁹⁶ Véase carta de Falla a Zuloaga, Granada, 20 de marzo de 1921 (carpeta de correspondencia 7798).

Mucho lo celebro aunque los proyectos sobre El Amor brujo se retrasen por ello...³⁹⁷

Posteriormente, la bailaora, que adoptó el nuevo nombre artístico de María Dalbaicín, adquirió fama internacional al participar en reestrenos de *El Tricornio* y otros *ballets* de Diaghilev, tomando parte en el homenaje que se le tributó a Falla en Londres en junio de 1921. A esta etapa pertenece también otro proyecto que no verá la luz, del que solo conocemos información muy puntual, y centrado en un *ballet* sobre Gregorio el botero, cuyo argumento había redactado Zuloaga y para el cual se pretendía que Falla compusiera la música y los Ballets Rusos se encargaran de la puesta en escena³⁹⁸.

En 1919 se estrena en la Ópera de París la ópera *Goyescas*. En este caso, fue Zuloaga, en colaboración con su cuñado Maxime Dethomas, el que se ofrece a Granados como escenógrafo: «No deje de enviarme noticias y fotografías, o, grabados, de las decoraciones, trajes, etc. Ya sabe lo muchísimo que este asunto me interesa»³⁹⁹.

Para *Goyescas*, Zuloaga proyectó el primer y segundo acto y Dethomas el tercer acto y la indumentaria. Zuloaga apuesta por una iluminación tenebrista, ambientada en las calles de Sevilla: «nos sentimos transportados al corazón de un barrio de Sevilla, a la sala llena de humo de un baile de candil o baile de candelas»⁴⁰⁰. La producción alcanzó un gran reconocimiento por parte de la crítica especializada y el público asistente reaccionaría entusiasmado, como corroboran los siguientes testimonios:

Por el talento del Sr. Zuloaga, en los dos primeros actos, por el del Sr. Maxime Dethomas, en el último, el decorado y los trajes de *Goyescas* han evocado perfectamente ante nuestros ojos la España de Goya [...]. Aunque los tres decorados de *Goyescas* sean la obra de dos artistas diferentes, estos se reúnen en una misma unidad, en un mismo acuerdo de líneas y de colores, para

³⁹⁷ *Apud.*, Federico Sopeña, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga...* (ob. cit.): Carta de Falla a Zuloaga, Granada, 13 de abril de 1921.

³⁹⁸ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 107).

³⁹⁹ *Idem.*, p. 112.

⁴⁰⁰ *Idem.*, p. 114.

subrayar la música y celebrar al gran pintor español que prestó su nombre a estos nuevos Caprichos⁴⁰¹.

[...] En el segundo acto, al levantarse el telón (representaba el baile de candil en un patio de posada) se levantó todo el público a aplaudir y gritando de entusiasmo⁴⁰².

Aunque Zuloaga realizó contadas escenografías a lo largo de su trayectoria artística, seguramente por no sentirse como un renovador estético de la escena ni cercano a estas vanguardias, amén de su falta de tiempo por compromisos profesionales de otra índole, sí que fue promotor y colaborador de actos culturales y espectáculos en los que compartió cartel con Falla y diversos artistas de la época, como Teresina Boronat (para la que Zuloaga diseñó vestuario) o Antonia Mercé. Zuloaga mostraba su perplejidad y desilusión sobre muchos aspectos que los escenógrafos de la época realizaban y permitían. Prueba de ello es el siguiente comentario sobre una escenografía de Manuel Folanals para el *Don Juan* del Teatro de Arte de Martínez Sierra:

Figúrese a Don Juan en una de esas decoraciones dignas de cualquier café-concert de París. De un modernismo triste *a faire pleurer* y con unos azules, amarillos y verdes dignos de los países del norte pero ridículos para nuestro arte, para nuestra tierra. Santo Dios! qué concepto tiene esta gente, de lo que debe ser la *mise en scène*!!!⁴⁰³

La relación entre Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga se remonta a 1913⁴⁰⁴, coincidiendo con el estreno de *La vida breve* en Niza, y perdura hasta 1939, pudiéndose concretar a través de las siguientes colaboraciones:

- 1915. Zuloaga sirve como referente plástico para la escenografía de *La vida breve*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Carta de Zuloaga a Rodríguez Larreta, 16 de enero de 1920, Archivo Zuloaga.

⁴⁰³ Carta de Zuloaga a Falla, Madrid, 1921, Archivo Zuloaga.

⁴⁰⁴ Zuloaga se instala en París en 1898 y el primer contacto entre estos dos creadores se produjo en Montmartre, barrio parisino muy vinculado al ámbito artístico.

- 1917. Proceso de restauración y puesta en marcha a través de un fondo documental de las escuelas infantiles de Fuendetodos, localidad natal de Francisco de Goya.
- 1919-1921. Proyectos no estrenados: *La gloria de don Ramiro*, *La leyenda del organista benedictino* y un proyecto sobre el Romancero en tres partes.
- 1922. Exposición de Zuloaga en Granada.
- 1922. Concurso de Cante Jondo.
- 1928. Escenografía de una nueva producción de *El retablo de maese Pedro* para la Ópera Cómica de París.

La primera carta del amplio epistolario entre Falla y Zuloaga trata sobre el vestuario y fotografías de pinturas de Zuloaga⁴⁰⁵. Producto de esta carta será un encuentro para el préstamo de elementos del vestuario que se emplearía en el estreno de *La vida breve* en Niza. A partir de este momento la correspondencia se centraría en los diferentes intentos para lograr que Zuloaga se hiciera cargo de la escenografía de *La vida breve*⁴⁰⁶.

Este primer proyecto entre ambos discurre paralelo al desarrollo de una de las empresas a las que Zuloaga dedica más empeño vital, como es la reivindicación de la figura de Francisco de Goya, y a cuya causa suma a Manuel de Falla, entre otros artistas. Con un claro fin filantrópico y social, Zuloaga recauda dinero a través de exposiciones, venta de algunos cuadros o conciertos, donde intervendría Manuel de Falla, con el fin de restaurar la casa natal de Goya y la puesta en funcionamiento de las escuelas del pueblo de Fuendetodos⁴⁰⁷. Más allá del común carácter humanitario y social de ambos artistas, ambos coincidían claramente en la importancia que otorgaban a poner en valor el arte español de otras épocas y su sincero interés en profundizar en

⁴⁰⁵ Carta de Manuel de Falla a Zuloaga, 11 de marzo de 1913, Archivo Zuloaga.

⁴⁰⁶ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit. p. 36).

⁴⁰⁷ Cf. *Idem.*, pp. 37-41.

las raíces de las manifestaciones populares, las cuales serían, en sus dilatadas carreras artísticas, permanente fuente de inspiración⁴⁰⁸.

La enriquecedora experiencia de este gran evento en Fuendetodos reafirma la amistad entre los dos creadores y consolida su firme intención de llevar a cabo un proyecto artístico de forma conjunta, como confirma la siguiente carta enviada por Falla a Zuloaga:

Mi querido amigo:

Quiero decirle una vez más cuán grande y sincero es mi agradecimiento. No olvidaré nunca los días de Fuendetodos y Zaragoza, los proyectos formados en medio de tantos recuerdos y de tanta emoción de arte y de verdad.

Tal vez no sepa usted hasta qué punto me ha hecho ver lo de que deberá ser la música del D. Miguel de Mañara. He hablado de ello con Martínez Sierra y estamos desando verle por aquí para cambiar impresiones y determinar el plan de la obra. Con entusiasmo pienso también en nuestro «Goya». Sin ninguna duda hay que hacerlo tal como dijimos últimamente... (Ya sabe Vd. A qué me refiero). No deje de avisarme su llegada a Madrid para ir a esperarle. Mientras, reciba un abrazo de su amigo de verdad que tanto le admira⁴⁰⁹.

En 1920 Zuloaga visita a Falla en Granada. Durante esta estancia le aporta una serie de recomendaciones estéticas para decorar su casa, en la cual estaba recién instalado. Ya en 1921 retoman la ansiada colaboración artística con un proyecto sobre el Romancero, que se dividiría en tres secciones: 1.º «Cantar de mio Cid», 2.º «Romancero caballeresco» y 3.º «Romancero morisco»⁴¹⁰. Nótese la conexión temática de este proyecto con la génesis del futuro *Retablo de maese Pedro*, en cuya gestación ya estaba Falla inmerso.

La implicación de Zuloaga en el Concurso de Cante Jondo también tendría carácter escenográfico, como demuestra una carta enviada por Falla en la que le pide ayuda en la ambientación del Concurso:

... Se trata de que con varios (pocos) amigos míos de esta proyecto celebrar en Granada, durante las fiestas del Corpus un gran concurso de cante jondo, con un jurado compuesto por los mejores cantaores que aún quedan, empezando por la Niña de los Peines [...] ¿Tendría Vd. inconveniente en enviarme por carta o por telegrama su adhesión a las firmas de esa solicitud de subvención? [...]

⁴⁰⁸ Cf. *Idem.*, p. 41.

⁴⁰⁹ Carta de Manuel de Falla a Zuloaga, Madrid, 17 de octubre de 1917, Archivo Zuloaga.

⁴¹⁰ Carta de Falla a Zuloaga, 22 de julio de 1921, Archivo Zuloaga.

tendría Vd. inconveniente de venir para esa época (el Corpus) y dirigir cuanto se relacione con la decoración del lugar en que ha de celebrarse el concurso, permitiéndonos usar su nombre [...]. Tendría lugar por la noche, en la Placeta de San Nicolás (Albaicín) ante un panorama espléndido: la Alhambra, la Sierra y la Vega. El tablado o lo que fuese iría adosado a la Iglesia de San Nicolás y como elementos decorativos contaríamos, entre otras cosas, con viejos espejos, arañas de cristal y lámparas de iglesia, mantas de la Alpujarra... qué sé yo!!⁴¹¹

Pese a su aceptación de participación y entusiasmo para con el proyecto, Zuloaga no pudo finalmente encargarse de la realización del cartel del Concurso de Cante Jondo, que será diseñado por el joven artista granadino Manuel Ángeles Ortiz, cuya figura ha sido tratada ampliamente en otros capítulos de esta tesis. Sí recibe las fotografías del lugar escogido para empezar a considerar una decoración del mismo en armonía con el perfil del evento, e incorporando la celebración en noche de luna llena a la propia decoración ambiental⁴¹².

El Concurso de Cante Jondo se celebró durante los días 13 y 14 de junio de 1922, con un éxito rotundo. Finalmente, a consecuencia de la gran afluencia de público, hubo que cambiar la ubicación del escenario a la plaza de los Aljibes de la Alhambra, mientras que las pruebas eliminatorias tuvieron lugar en la casa de Castril. En un artículo de la revista *La Canción Popular* se describe la ambientación de la mencionada plaza:

Únase a esto el decorado artificial dirigido y planeado por el gran Ignacio Zuloaga, quien, con riquísimas telas adamascadas, con profusión de flores y millares de luces eléctricas de todos los colores, levantó el tablado donde habían de colocarse los artistas y el jurado [...]. Durante el baile flamenco se apagaron las luces, encendiéndose la del tablado que iluminaba únicamente el cuadro formado por las gitanas, dando la impresión sugestiva de una escena andaluza de inimitable valor clásico. Desde las murallas se encendieron bengalas, que completaban la ilusión de estar ante un derroche de color y de arte⁴¹³.

Paralelamente a la celebración del Concurso de Cante Jondo estaba prevista en Granada una exposición colectiva que protagonizarían obras de

⁴¹¹ Carta de Falla a Zuloaga, 22 de enero de 1922, Archivo Zuloaga.

⁴¹² Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 51).

⁴¹³ Anónimo, «Celebración de la Fiesta», *La Canción Popular*, núm. IX (1922), pp. 37-38.

Zuloaga junto a las de artistas granadinos. Inicialmente se pensó en exponer entre doce y quince cuadros de Zuloaga, número que finalmente ascendería a veinticinco, y para los que Zuloaga elige el Museo Mersmai⁴¹⁴. En la correspondencia mantenida entre ambos durante mayo de 1922 se observa el interés de Zuloaga por encontrar un espacio adecuado, preferentemente con luz lateral, para exponer sus cuadros. Este proyecto se encontró con todo tipo de complicaciones logísticas y derivadas de las rencillas internas entre diversos núcleos culturales de la propia ciudad de Granada. Sin embargo, la iniciativa sí sirve para consolidar la relación entre Zuloaga y otros dos artistas afincados en Granada y muy cercanos a Falla: Hermenegildo Lanz y Manuel Ángeles Ortiz. Ambos se encargan, como ya ha sido mencionado anteriormente, de la realización del cartel del Concurso de Cante Jondo, firmado por Manuel Ángeles Ortiz finalmente, y de cuyas evoluciones informan puntualmente a Zuloaga para solicitar su aprobación. Testimonio de esa incipiente amistad iniciada entre Zuloaga y los dos jóvenes artistas es la siguiente carta remitida por Zuloaga a Falla:

Quiero que diga Vd. a los dos artistas (tan simpáticos) que tanto me acompañaron en esa; y con quienes se hizo tanta injusticia con lo de la exposición de sus obras, que les quedaré mientras viva agradecidísimo, y que cuenten siempre con mi amistad⁴¹⁵.

Al año siguiente del Concurso tiene lugar el estreno en París de *El retablo*, al que Zuloaga no asiste, pese a estar invitado, por tener que resolver un asunto muy importante⁴¹⁶. En 1924 Zuloaga escribe a Falla hablándole de su cuñado escenógrafo Maxime Dethomas y sus contactos con la Ópera Cómica de París, donde Zuloaga ambiciona programar en un futuro próximo *El retablo* si interesase como proyecto a Falla. En esta misma carta menciona también otro proyecto conjunto que ha sido comentado anteriormente, el basado en el

⁴¹⁴ Actualmente Carmen de los Mártires. También se pensó en la Casa de Castril para la exposición.

⁴¹⁵ Carta de Zuloaga a Falla, Graus, 28 de junio de 1922, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

⁴¹⁶ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 60).

Romancero, y para el que, insiste, deben avanzar pasando unos días juntos⁴¹⁷. Desde 1924 Zuloaga intenta promover entre los productores franceses la representación escénica de *El retablo*. A partir de 1926 la colaboración entre ambos artistas se intensifica, con motivo de la celebración del cincuenta aniversario de Manuel de Falla para el que la Ópera Cómica de París programa la representación de *La vida breve*, *El amor brujo* y *El retablo*.

Otra colaboración reseñable fue la del malogrado proyecto *La gloria de don Ramiro*, que se extendió desde mayo de 1919 hasta enero de 1921. Esta novela, escrita en 1908 por el argentino Enrique Larreta, amigo personal de Falla, tiene una temática histórica que se ambienta en la España de Felipe II y un estilo casi poético alejado de la prosa tradicional, muy en la línea del gusto modernista. La decisión estética en la obra de Manuel de Falla de abandonar la temática costumbrista tras el enorme éxito alcanzado por *El amor brujo* está muy en consonancia con el interés que muestra en plantear *La gloria de don Ramiro* como libreto de una nueva composición, ahondando en la historia de España. El mencionado cuasipoético estilo de Enrique Larreta facilita el nuevo discurso musical de Manuel de Falla, que replantea la orquesta como un sutil decorado sonoro que crea la combinación ideal entre música y drama.

El proyecto, que involucraba a Enrique Larreta, Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga implicaba desde su gestación un amplio intercambio epistolar, principalmente dominado por la necesidad de Falla de exponer a sus dos admirados colaboradores sus ideales estéticos a la hora de crear un novedoso concepto de obra escénica vinculado a una obra literaria. Falla había adquirido estos conocimientos a través de sus relevantes y regulares experiencias teatrales junto al matrimonio Martínez Sierra, a los cuales también intentó imponer su propio criterio escénico y artístico.

⁴¹⁷ Carta de Zuloaga a Manuel de Falla, Granada, 6 de octubre de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

Hasta la consumación de esta anhelada colaboración, ambos artistas triunfan individualmente en diversos proyectos internacionales. En el caso de Zuloaga, con el ya comentado estreno de *Goyescas* de Enrique Granados, el cual había comisionado a Zuloaga la escenografía del estreno en París. El enorme éxito provoca la redacción de una carta al escritor argentino Enrique Larreta el 16 de enero de 1920, misiva que parece buscar la complicidad de Larreta con el ansiado proyecto conjunto entre ambos artistas:

Hace unos días se estrenó en la Ópera de París «Goyescas» del pobre Granados. Yo hice las decoraciones de los dos primeros actos, y debo decirle (aunque es tonto y pretencioso de parte mía) que he obtenido un triunfo tremendo. En el segundo acto, al levantarse el telón (representaba un baile de candil en un patio de posada) se levantó todo el público a aplaudir y gritando de entusiasmo. Desde entonces no me dejan vivir con proposiciones de todas partes (que rechazo) pues se pierde mucho tiempo. Pero si hacemos su «Gloria de Don Ramiro», lo haré con alma y vida, y creo que llegaría a hacer gritar y aplaudir aún más al público⁴¹⁸.

Zuloaga no insiste solamente a Larreta sobre sus éxitos, también incide en los triunfos internacionales de Manuel de Falla, como estrategia para lograr que el escritor les mande su libreto a la mayor brevedad posible. Sirva como muestra la siguiente carta enviada por Zuloaga a Larreta:

¿Se enteró Vd. del exitazo que tuvieron en París las decoraciones que hice para «Goyescas»? ¿Y se ha enterado usted del gran triunfo que allí ha tenido estos días el amigo Falla, con su «Corregidor», bailado Ballets Russes? Bueno, pues aquí le esperamos los dos para que con el libreto de «La Gloria» (que nos traerá Vd. seguidamente) empecemos a trabajar la cosa...⁴¹⁹

En la consulta de la correspondencia Falla-Zuloaga aparecen referencias puntuales a otros proyectos escénicos frustrados cuya datación fijamos en 1921. La pieza titulada *La leyenda del organista benedictino* se inspira en una leyenda romántica ambientada en la guerra de la independencia, y con protagonismo de un monje benedictino que quiere crear un grandioso miserere, que compone en sus delirios durante tormentas.

⁴¹⁸ Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante «La Gloria de Don Ramiro»*, Segovia, 2005, p. 55.

⁴¹⁹ *Idem.*, p. 57.

El 31 de julio de 1920 Larreta envía el libreto, en tres actos, definiendo su estilo entre «Wagner y los bailes rusos»⁴²⁰. Falla estudia este libreto durante meses y se pone en contacto con Zuloaga para expresarle sus planteamientos con la obra. La primera consideración del músico es otorgar al texto un carácter meramente narrativo, al tiempo que los personajes serían figuras abstractas y reducidos a meras marionetas «... Lo que me propongo hacer son escenas musicales en las que los personajes digan cantando cuanto tengan que decir, pero nada más, y mimen todo aquello en que la palabra no tenga que intervenir»⁴²¹. Coincidiendo con la fecha en la que envía esta carta a Zuloaga, Falla escribe a Enrique Larreta indicándole los pasos a seguir para hacer una adaptación lírica adecuada en el libreto. Advuértase cómo Falla explica que su propósito no es hacer una ópera sino una «obra musical escénica» y cómo se detiene en detalles escenográficos relacionados con las posibilidades técnicas de los teatros de la época:

1.º/ La forma que Vd. me propone es muy bella, teóricamente, pero prácticamente nos daría un resultado negativo por tratarse de una obra de gran extensión.

Claro está que nunca he tenido la idea de hacer una ópera en el sentido que suele darse a esta palabra. Lo que me propongo hacer es una obra musical escénica en la que los personajes digan *cantando* cuanto tengan que decir, pero nada más, y mimen todo aquello en que la palabra no tenga que intervenir. Se le reservaría al coro un papel casi preponderante, pero no para comentar la acción misma sino para que tomase parte en ella cuando así conviniese o para servir de fondo a la acción misma o como elemento puramente musical que cooperando en la evocación del ambiente *envuelva* a los personajes: algo así como un reflejo de los diferentes estados de espíritu en los mismos personajes. (El coro será invisible y sin palabras en esos últimos casos).

2.º/ Nada de arias ni Duos! Escenas musicales en las que como texto podría utilizarse no pocas veces el mismo dialogo ya existente en el libro.

3.º/ Mi deseo es traducir todo ello por una música intensamente expresiva o evocadora que tuviese su origen en todo lo más grande que nuestra raza nos ha legado musicalmente [...]

⁴²⁰ Telegrama de Enrique Larreta a Ignacio Zuloaga, 31 de julio de 1920, AMF, carpeta de correspondencia 7795 (dentro de una carta de Zuloaga a Manuel de Falla).

⁴²¹ Carta de Falla a Zuloaga, 15 de noviembre de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

4.º/ Su proyecto de libreto me parece verdaderamente magnífico, aunque la forma que me he permitido proponer a Vd. exigiría en él algunas modificaciones.

a.) Prólogo. Al alzarse el telón no hay nadie en escena. Poco después sale de la Basílica el franciscano y pasa el grupo de soldados. Ramiro aparece y recorre la escena silencioso y meditativo. Llega Casilda a él.

Visiones. Tal vez convenga reducir algo esta parte fantástica. Lo digo porque generalmente se realiza muy mal en los teatros.

La Hechicera. Aquí puede emplearse la mayor parte del diálogo ya existente en los dos episodios (Gulinar y Ramiro) de los capítulos X y XIV de la 1ª parte. Hasta esta escena toda la acción habrá sido mímica, sin palabras. No se oirán más voces que las del coro invisible, que unas veces cantará vocalizando y a boca cerrada, y a veces empleando como textos cortas frases litúrgicas o cantos populares.

1º Acto. (La Sangre)

Todo como está, pero cantando siempre que la acción exija.

2º Acto. (La Vida)

¿No podría comenzar este acto con la escena del capítulo XXV de la 1ª parte, adaptándola a la situación y solamente desde donde dice: «Dos esclavas de Italia le servían de rodillas»? Se suprimiría la lectura del devocionario, pero no lo que le sigue: «Por fin, vestida de amarillento brocado». Luego, el diálogo con Doña Álvarez y a continuación la entrada de Ramiro, siguiendo ya todo como está en el proyecto de libreto.

Algunas canciones nobles, de corte pueden intercalarse en este cuadro.

2º cuadro. (El Torreón). Como está. La parte más extensa sería la formada por la espera de Gonzalo [el rival de Ramiro por el amor de Beatriz]. Desde que llega Ramiro hasta el final todo debe ser muy rápido.

Acto 3.º (1º cuadro—La Espadería). Como está, pero simplificando mucho la parte fantástica por las razones antedichas. [Esta escena tiene lugar en Toledo].

Telón corto, para evitar pérdida de tiempo en la mutación. La decoración siguiente debe estar ya preparada.

2.º cuadro. (El Quemadero)

Como está en el proyecto. [En esta escena Ramiro es testigo de Aixa en la hoguera].

De ser posible convendría cortar el cuadro de la Bahía de Cádiz que alargaría mucho el espectáculo. El cambio de decoración impondría un tiempo mucho más largo que el que durase el cuadro, a menos que se hiciera con un telón *corto* y a continuación el Quemadero como 3º cuadro del 3º acto.

Epílogo (La Gloria)

Tal como está.

Y esto es todo... por el momento al menos, rogando a Vd. se sirva hacerme cuantas indicaciones crea oportunas⁴²².

⁴²² Carta de Falla a Enrique Larreta, 15 de noviembre de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7795).

La siguiente consideración que Falla relaciona epistolarmente con Zuloaga insiste en los aspectos detallados a Larreta en la misiva del 15 de noviembre de 1920 y propone crear una música de gran expresividad que evoque tiempos pasados, como homenaje a lo que nuestro país nos ha transmitido artísticamente. Rechaza por lo tanto las imperantes tradiciones operísticas italianas y wagnerianas, optando por la cercanía a la tradición musical española: «nada de arias ni de dúos. Nada de wagnerismos ni italianismos. Música natural, enérgica o misteriosa, según los casos, pero siempre nuestra...»⁴²³.

En último término Falla comunica a Zuloaga su replanteamiento de la dramaturgia partiendo del libreto creado por Larreta para su novela. A continuación, se transcriben algunas líneas del libreto en las que se observan indicaciones escénicas y acotaciones espacio-temporales observada por Falla:

a) Prólogo: Al alzarse el telón no hay nadie en escena. [...]

Ramiro aparece y recorre la escena silencioso y meditativo. Llega Casilda etc.

Noche: Ramiro se sienta sobre una peña etc. [...]

Hasta esta escena toda la acción ha sido mímica, sin palabras. No se oirán más voces que las del coro invisible, que unas veces estará vocalizando, y aún a puerta cerrada, y otras empleará como texto cortas frases litúrgicas o cantos populares.

2º acto (la vida) ¿No se podría comenzar este acto con la escena del capítulo XXV de la primera parte [...]. Se suprimiría la lectura del devocionario pero no lo que sigue «Por fin, vestida de amarillo brocado, luego el diálogo como D^a Álvarez y a continuación la entrada de Ramiro, siguiendo ya todo como está en el proyecto del libreto».

2º Cuadro (El Torreón) [...] Desde que llega Ramiro hasta el final, todo debe ser rápido.

Acto 3º (Primer cuadro) – La espadería Como está/Telón corto para evitar pérdida de tiempo en la mutación. La decoración siguiente debe estar ya preparada.

2º Cuadro [...] Convendría cortar el cuadro de la Bahía de Cádiz que alargaría mucho el espectáculo. El cambio de decoración invertiría un tiempo mucho más largo que el que durase el cuadro a menos que se hiciera con un telón corto y a continuación del Quemadero [...].

Epílogo (La gloria) Tal como está Visiones, Tal vez convenga reducir algo esta parte fantástica. Lo digo porque generalmente se realizan mal en los teatros⁴²⁴.

⁴²³ Carta de Falla a Zuloaga, 5 de agosto de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

⁴²⁴ Carta de Falla a Zuloaga, 23 de noviembre de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

Tras estas observaciones al libreto y argumento, suponemos que Larreta, ofendido, rescinde finalmente esta colaboración con ambos, pasando la ejecución del proyecto al legendario compositor, pianista y director A. Rubinstein en 1921.

Casi simultáneamente y en la misma línea de colaboración, se gestó un nuevo proyecto frustrado entre Falla y Zuloaga, cuya primera referencia encontramos el 22 de julio de 1921. Falla, en pleno proceso de composición de *El retablo*, manda una carta a Zuloaga proponiéndole realizar un montaje que se inspirara en el romancero español. La propuesta de Falla se dividiría en tres partes:

1º Cantar del Mio Cid

2º Romancero caballeresco

3º Romancero morisco

Veo en cada parte una serie de escenas basadas en episodios de cada Romancero y sin trabazón alguna. Una sola decoración para cada una de las 3 partes que formarías la obra.

Yo creo que podría resultar algo verdaderamente magnífico y de una gran variedad y originalidad...⁴²⁵

Zuloaga muestra interés en la propuesta y Falla inicia un periodo de investigación sobre las fuentes literarias, adquiriendo varios ejemplares del *Poema de mio Cid*, que se conservan en su biblioteca personal con múltiples anotaciones. El proyecto seguía vivo en 1924, como lo demuestra una misiva de interés para esta tesis, porque en la misma Falla deja constancia de su interés por manipular los detalles dramáticos y escénicos, sin necesitar colaboradores externos:

En cuanto a lo del Cid, pienso que tal vez conviniera por el momento y para ganar tiempo hacer solamente la Muerte del Cid, terminando con la victoria póstuma, sobre cuya escena tanto hemos hablado. Además, de este modo no tendríamos necesidad de colaborador. En los romances viejos está todo lo necesario⁴²⁶.

⁴²⁵ Carta de Falla a Zuloaga, 22 de julio de 1921, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

⁴²⁶ Borrador de Falla a Zuloaga, 30 de enero de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 7797).

Pese al interés de ambos artistas en lograr colaboraciones sobre temáticas que interesaban a ambos, este proyecto no llega a tomar forma, principalmente debido a la dedicación casi absoluta de Falla en *El retablo*. No obstante, estos estudios del romancero antiguo y las fuentes literarias de esta época sirvieron enormemente a Manuel de Falla para momentos puntuales de *El retablo*, en particular para su aplicación al cuadro de don Gayferos y Melisendra⁴²⁷.

Con respecto a lo sucedido en estos dos proyectos dramático-musicales se extrae la conclusión de que Falla gradualmente deja de adoptar un papel de compositor y coordinador de todos los aspectos musicales, para adquirir el rol de director de escena, que incluso piensa en los cambios de la escenografía y el ritmo dramático de la acción. Para aventurarse a hacer estas indicaciones es preciso tener un profundo conocimiento del aparato teatral, por lo que deducimos que ya en 1920 Falla contaba con una serie de competencias escénico-técnicas que había adquirido durante el periodo inmediatamente anterior, principalmente a través de las colaboraciones con el matrimonio Martínez Sierra y los artistas de los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev.

⁴²⁷ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 94).

CAPÍTULO III. CONSOLIDACIÓN Y EVOLUCIÓN ESCÉNICA DE *EL AMOR BRUJO*

«Hemos hecho una obra rara, nueva, que desconocemos el efecto que pueda producir en el público, pero que hemos sentido».

Rafael Benedito entrevista a Manuel de Falla para *La Patria*.

El presente capítulo de esta tesis doctoral se centra en el análisis pormenorizado de la trayectoria escénica de *El amor brujo*, obra maestra del catálogo de Manuel de Falla. Referencia ineludible del denominado como «primer periodo» de la trayectoria creativa del compositor gaditano, marcado por el influjo del folclore y el costumbrismo, *El amor brujo* surge durante una etapa profesional en la que Manuel de Falla aparece fuertemente vinculado al matrimonio Martínez Sierra.

La primera versión, de 1915, en la que Manuel de Falla no pudo plasmar plenamente sus ideales artísticos, y compuesta en un tiempo muy corto para lo que era habitual en Falla, resulta ser en líneas generales un fracaso en cuanto a la recepción del público y la crítica especializada. El protagonismo absoluto de Pastora Imperio en el ámbito escénico, unido a deficientes detalles en el proceso de montaje y estreno provocan esta situación y el abandono temporal de la obra durante un largo periodo.

De este primer fracaso, y ante las enormes posibilidades que ofrecía una partitura magistral por parte de Falla, surge una segunda versión, la de 1925, en la cual Antonia Mercé, la Argentina, modificaría completamente el planteamiento escénico, partiendo de cambios nimios en el aspecto musical. El éxito internacional de esta nueva versión sería unánime, consagrando tanto a Manuel de Falla como a Antonia Mercé, con los que colaborarían en el ámbito escénico algunas de las figuras más destacadas del panorama escenográfico nacional como Gustavo Bacarissas.

III.1. EL GERMEN DE UNA CREACIÓN

III.1.1. María Lejárraga de Martínez Sierra y Falla

La pareja compuesta por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga entra en contacto con Falla durante la etapa parisina de este, concretamente en 1913. Los tres se conocieron cuando un amigo común, Joaquín Turina, incitó a los Martínez Sierra a que entraran en contactar con el compositor. Finalmente, la pareja se decidió, y visitaron a Falla en la miserable habitación de hotel en la que residía por entonces.

Al parecer, Falla atravesaba una profunda crisis creativa cuando conoció al matrimonio Martínez Sierra y, según la propia María, este les informó de que sufría un período de parálisis creativa, durante el cual había empezado a temer por la pérdida de su capacidad compositiva⁴²⁸ (Fig. V.1).

Esta agonía artística persistió hasta que un día, curiosamente, «caminando por las calles de París se encontró por casualidad, en la librería española de la calle Richelieu, con un ejemplar de *Granada: Guía emocional*»⁴²⁹ (Fig. V.2). La lectura de este libro supuso para Falla una nueva fuente de inspiración que se materializó con el tiempo en las *Noches en los jardines de España*⁴³⁰. Numerosos estudios afirman que *Los nocturnos*⁴³¹ estaban

⁴²⁸ El siguiente capítulo se centra en la primera versión de *El amor brujo*, conocida con el primer nombre de *Gitanería*. Para ampliar la información sobre esta primera fase véase el estudio musical realizado por Antonio Gallego en: *Manuel de Falla y El amor brujo* (ob. cit.).

⁴²⁹ Joseph Jones, «María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista», *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanas*, Instituto de Estudios Riojanos, Berceo, núm. CXLVII (2004), p. 81.

⁴³⁰ El encuentro del compositor con la guía puede situarse en 1911, fecha de la edición francesa a cargo de Garnier. Por una carta de 1909 dirigida a sus padres sabemos que Falla ya había comenzado *Los nocturnos*. Sin embargo, es muy probable que este libro le ayudara a superar el período de estancamiento creativo en que se encontraba la composición, animándole a revisar y completar la obra.

⁴³¹ Falla comenzó esta pieza como un conjunto de nocturnos para piano, pero el pianista Ricardo Viñes le sugirió que transformara los nocturnos en una obra para piano y orquesta que pasó a llamarse *Noches en los jardines de España*. La obra describe tres jardines: *En el Generalife* (Palacio de la Alhambra), *Danza lejana* (no identificable) y *En los jardines de la Sierra de Córdoba* (fiesta gitana del corpus).

originalmente dedicados a María, pero que después del enfrentamiento con Gregorio en 1921, Falla eliminó la dedicatoria reemplazándola, en la versión que se publicó en 1922, por otra destinada al pianista Ricardo Viñes.

Anecdóticamente la autora del providencial libro que sacó a Falla de su aletargamiento era su reciente amiga María Lejárraga, quien mantuvo siempre una estrecha relación con la ciudad de Granada, especialmente desde que a principios de siglo escribiera el citado texto. Tal era la devoción de María por Granada que en 1933 fue elegida diputada al Congreso de la República por Granada y designada vicepresidenta de la Comisión de Institución Pública. Lamentablemente la Guerra Civil truncó esta prometedora carrera, obligándola a un penoso exilio que culminó con su muerte en Argentina en 1974.

Merece la pena detenerse en el vínculo que Falla mantuvo con el matrimonio Martínez Sierra; tanto es así que en 1914, con motivo de la Primera Guerra Mundial, este se reinstala en Madrid, donde afianza la colaboración con esta singular pareja. Mientras, Gregorio Martínez Sierra comienza a ocupar un destacadísimo lugar en la agitada actividad teatral madrileña. María, por su parte, desarrolla su labor como dramaturga de obras que, previo mutuo acuerdo, son publicadas con el nombre de su marido. Con respecto a esto último, son numerosos los testimonios que lo constatan, pero sirva como anécdota un comentario de Manuel Machado en 1917, que defiende frente a sus detractores el estilo de Gregorio como director, ensalzando sus ambiciones y admitiendo que «una de las razones por las que Gregorio no tenía el aprecio de la gente era el haberse atribuido el trabajo de su mujer, a quien él deshonraba con un adulterio escandaloso»⁴³².

En su libro de memorias, María retrata del siguiente modo la personalidad de Manuel de Falla, con el que no debió ser fácil convivir:

¡Cuántas obsesiones [...] cuántos temores incomprensibles le han atormentado!
¡Cuántas angustias pensando en que pudiera oír la inspiración, en que pudiera

⁴³² Joseph Jones, «María Lejárraga de Martínez Sierra... (ob. cit., pp. 55-56).

perderse la salud! ¡Cuánto escrúpulo de conciencia sin razón ni motivo! ¡Cuántas dolorosas indecisiones hasta en la determinación más baladí de la vida corriente..., hasta en la hora propicia para tomar un baño o mudarse de ropa! Todo era para él conflicto y angustia, todo era en él duda dolorosa. De ahí, tal vez, su intransigente voluntad de afirmar y afirmarse, la dureza de su fe, la exigencia celosa de sus afectos, la violencia con la que rechazaba toda contradicción, la crudeza inverosímil con la que defendía un absurdo si cuadraba con el deseo de su alma [...]. Esta morbosa violencia suya se exacerbaba especialmente frente a las mujeres [...]. Recuerdo la fiereza y crueldad con la cual, durante unos ensayos de *El amor brujo* para su *reprise* en el Teatro Eslava⁴³³, peleó una tarde con la Argentinita, su intérprete, artista primorosa a quien, por otra parte, admiraba fervorosamente. He oído contar a testigos presenciales la agresividad lacerante a que llegara en una querrela baladí con la esposa del célebre guitarrista granadino Barrios...⁴³⁴

Desde 1915, Manuel de Falla fragua una intensa amistad con María; en sus memorias, la escritora relata cómo le descubrió Granada y le llevó a la Sala de Embajadores por primera vez:

Una mañana de abril [...] dije: «Hoy vamos a visitar la Alhambra». Y allá fuimos [...]. Al llegar a las puertas de lo que fue palacio y fortaleza, dije a mi compañero de peregrinación: «Deme usted la mano, cierre los ojos y no vuelva a abrirlos hasta que yo le avise». Consintió en mi capricho, divertido como chiquillo que juega a ser ciego [...]. Condújele a la ventana central [de la Sala de Embajadores en la Torre de Comares] [...] «¡Mire usted!», dije soltando la mano de mi compañero. Y él abrió los ojos. No se me olvida el ¡aaah! que salió de su boca. Fue casi un grito⁴³⁵.

Según parece, Falla no cabía en sí de gozo y allí experimentó uno de los pocos momentos de placer que tuvieron lugar en la vida de miserias que se había impuesto. Fruto del contacto entre María Martínez Sierra y Manuel de Falla durante aquellos meses compartidos son las postales que ella dedica al compositor.

Al comienzo de la Primera Guerra Mundial, cuando Falla regresa a Madrid, busca a los Martínez Sierra, que se encontraban en el epicentro de la sociedad intelectual madrileña. Paulatinamente Falla y María empiezan a

⁴³³ Se está refiriendo a una *reprise* de *El amor brujo* en el Teatro Eslava, en la que Encarnación López, la Argentinita, representó el papel de Candelas a partir de 1933.

⁴³⁴ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (ob. cit., p. 191).

⁴³⁵ *Idem.*, p. 195.

colaborar con pequeñas canciones y obritas, la mayoría de ellas extraviadas⁴³⁶. La amistad entre los tres se hizo tan fuerte que después del estreno de *El amor brujo*, en la primavera de 1915, Falla aceptó la invitación de los Martínez Sierra para acompañarlos en su ruta por el sur de España y el norte de África:

Pensando en esto (una vez terminados nuestro viajes faranduleros, Falla se habría reintegrado a su hogar, en el cual las dificultades económicas le ahogaban más que nunca) mi marido y yo decidimos hacer un intento que pudiese darle unas cuantas pesetas. Y de aquí nació *El amor brujo*. Habíamos pensado que yo escribiese unas cuantas coplas de estilo gitano y que Falla les pusiese música no demasiado ardua para que pudiese cantarlas decorosamente una cupletista que gozase del favor del público, entremezclándolas con unas danzas gitanas también. «Gitanería» había de llamarse el cuadro, y nos lanzamos a la tarea, aunque a Falla, por sus escrúpulos de conciencia, costó bastante esfuerzo decidirle a componer para el pecaminoso «antro» de un palco escénico⁴³⁷.

Antonina Rodrigo y otros cronistas han demostrado la tesis de que *El amor brujo* fue escrito por María Martínez Sierra en colaboración con Falla con un objetivo teatral: expresar el alma de la raza gitana. La propia María cuenta en sus memorias que tanto el libreto de la pantomima (así lo llamó ella siempre) como la música se terminaron en Granada, donde ambos creadores le dieron los últimos toques a la pieza. Aunque la publicación oficialmente se atribuyó a Gregorio Martínez Sierra, como venía sucediendo, «todo el manuscrito original del libreto tiene la letra de María y no hay duda de que su autoría se debe a ella únicamente»⁴³⁸. En todos los periódicos consultados con motivo del estreno está ausente la figura de María e incluso el propio Falla afirmará: «Martínez Sierra me ha hecho un libreto en el cual todo son pretextos para que la parte musical ocupe la primera línea, sobresaliendo de todo lo demás»⁴³⁹. Este montaje se debe claramente a que el matrimonio Martínez Sierra había llegado

⁴³⁶ A comienzos de 1915, Falla acompañó al piano, en la Sociedad Nacional de Música, su canción *Oración*, con texto de María. Una de las últimas colaboraciones entre Lejárraga y Falla es otra canción compuesta para la obra *El corazón ciego*, estrenada en 1919.

⁴³⁷ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (ob. cit., pp. 197-198).

⁴³⁸ Antonina Rodrigo, *María Lejárraga: una mujer en la sombra* (ob. cit., pp. 165-165).

⁴³⁹ Rafael Benedito, «*El amor brujo*. Hablando con Manuel de Falla», *La Patria*, Madrid (15 de abril de 1915), AMF, Ref. 6409/35.

al acuerdo de que todo fuese publicado bajo el nombre de Gregorio, con el fin de evitar problemas a la hora de cobrar los derechos de autor. No obstante, el círculo intelectual cercano a la pareja era perfecto conocedor de este acuerdo y admiraban a María como a una más (Fig. V.3. y Fig. V.4).

Gregorio fue quien le propuso a Falla la idea de una breve escena musical con canciones y bailes diseñados para la popular Pastora Imperio. Así pues, su mujer fue la encargada de dar vida al argumento mientras él gestionaba la producción de la obra que, finalmente, figuró como el último acto de una función que incluía el estreno de una gran novedad para la época: una película. Por todo ello, no es de extrañar el sentimiento de inseguridad del que Falla confiesa ser víctima al periodista Rafael Benedito en la víspera de su estreno: «hemos hecho una obra rara, nueva, que desconocemos el efecto que pueda producir en el público, pero que hemos sentido»⁴⁴⁰.

María y Falla empezaron a trabajar en *El amor brujo* al poco tiempo de que el músico regresase a Madrid, puesto que a mediados de abril de 1915 el trabajo estaba terminado. Su metodología creativa era la siguiente: Falla tocaba fragmentos de la partitura y María describía el tono emotivo del pasaje en cuestión. En una de sus cartas, Falla expresa su gratitud por la entrega e implicación de María en el intenso trabajo, destacando su «completo sentido musical». En la correspondencia⁴⁴¹ consultada se aprecia la curiosa relación entre la escritora, siempre maternal y optimista, y el compositor, que demuestra un ánimo neurótico y tozudo en todo momento.

Mario Verdaguer explica cómo *El amor brujo* se gestó entre Madrid, Sitges y Granada:

Una noche sorprendimos a Falla con unos borradores musicales.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ María y Gregorio Martínez Sierra mantuvieron una fructífera correspondencia con empresarios, actores, actrices y autores de su época con los que colaboraron en distintos proyectos escénicos.

—Son cosas de Gregorio (Martínez Sierra), que se empeña en que hagamos un ballet gitano, pero con el jaleo de la pensión donde vivo, no puedo escribir. Necesito un sitio silencioso.

—Si le conviene un lugar tranquilo —le manifestó Rusiñol—, amigo Falla, le ofrezco el «Cau Ferrat» de Sitges. El mar al pie de los hierros y no hay otro ruido.

—¡Hombre por Dios! ¡Esto es un sueño! —exclamó Falla.

—Nada. Mañana mismo va usted a Sitges. ¿Cómo se llama la obra?

—*El amor brujo*. La acción es en el Sacromonte de Granada. Gitanos y una gitana, Pastora Imperio, que bailará la *Danza ritual del fuego*.

De esta manera fue Falla a Sitges, donde escribió *El amor brujo*, que ha dado la vuelta al mundo⁴⁴².

Los toques finales de *El amor brujo* se dieron durante un viaje a Granada en la Semana Santa de 1915. Durante dicho viaje el compositor y la escritora se hospedaron en la pensión Alhambra. Con respecto a estos intensos días de trabajo extraemos un interesante testimonio de María:

Pudiera parecer que yo allí sobraba: el libro estaba escrito y la acción y las palabras decididas... ¿Qué me quedaba por hacer? Algo que al músico le parecía muy importante y a mí muy divertido. Era preciso ponernos de acuerdo sobre el modo más eficaz de transmitir al público la emoción por medio de la sensación sonora [...]. Estaba bien segura al trabajar con él, que no existía matiz de emoción o capricho de fantasía que, una vez comprendido, no fuera capaz de reproducir exacta y claramente en su música. En aquella «pensión» tan modesta que, cuando llovía, entraba el agua por las goteras del tejado, y los huéspedes teníamos que correr con cubos y jofainas a recogerla, para evitar la inundación del suelo embaldosado, en aquella especie de tienda beduina plantada en el desierto, estábamos ambos ante el piano, ¡que sonaba tan mal! Él con su papel y su lápiz, yo, con mis fantasías y mi anhelo. Y yo hablaba, y trabajaba él⁴⁴³.

La versión de 1915 de *El amor brujo* fue originalmente concebida por María y Falla como una pantomima de un acto con baile y dos canciones. Sobre esta afirmación Antonio Gallego cita una entrevista de Gregorio Martínez Sierra en la víspera del estreno. Gregorio define la obra como una pantomima orientada a formar un repertorio nuevo y más adecuado a las cualidades artísticas de Pastora, subrayando la rareza de la misma y el concepto nuevo que

⁴⁴² Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Mallorca, Guillermo Canals, 2008, p. 142.

⁴⁴³ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo* (ob. cit., pp. 200-201).

suponían los trajes y los decorados encargados a Néstor Martín Fernández de la Torre⁴⁴⁴.

La relación entre Falla y los Martínez Sierra comienza a enfriarse a partir de 1920 (fecha en la que Falla traslada su residencia a Granada). Testigo de esta ruptura es la dura correspondencia⁴⁴⁵ entre Falla y Gregorio debido a los problemas causados por los derechos y el fallido proyecto de colaboración para la obra *Don Juan de España*⁴⁴⁶:

El único objeto de esta carta es rogarle que me envíe otra reconociendo lealmente bajo su firma lo que es verdad absoluta: que la idea esencial de los dos últimos cuadros o actos [...] me pertenece, y prometiéndome Ud. al mismo tiempo que no autorizará ninguna adaptación musical de la obra en la que intervengan las situaciones antedichas⁴⁴⁷.

La verdadera causa de la ruptura profesional entre Falla y el matrimonio Martínez Sierra, como consecuencia de la producción de *Don Juan de España*, residió en el hecho de que Falla sintió que el libreto definitivo consistía en una apropiación indebida de muchas de sus ideas dramáticas, planteadas durante 1920. Muestra de este hecho es la carta que Falla envía a Ignacio Zuloaga el 30 de noviembre de 1921 conservada en el Archivo Manuel de Falla. Este hecho fue determinante para la génesis de *El retablo de maese Pedro*, puesto que a partir del citado incidente Falla tenderá a redactar los libretos de sus propias composiciones.

Por lo que respecta a la escenografía de *El amor brujo*, existe una carta procedente del archivo personal de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena⁴⁴⁸ en la que Manuel de Falla afirma que *El amor brujo* tenía bastante

⁴⁴⁴ *Apud.*, Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo* (ob. cit.): Fernando Izquierdo, «En Lara. Hablando con Manuel de Falla», *La Patria*, Madrid (15 de junio de 1915).

⁴⁴⁵ La correspondencia Falla-Gregorio nos sirve para entender la complicada situación que Falla atravesó con el bloqueo de sus derechos a causa de la guerra mundial. Véase Anexo I.

⁴⁴⁶ En noviembre de 1921 llegó a la cartelera teatral madrileña esta obra de Martínez Sierra, aunque sin la música que Falla tenía previsto componer.

⁴⁴⁷ Borrador manuscrito, carta de Manuel de Falla a Gregorio Martínez Sierra, AMF, Granada, 24 de noviembre de 1921 (carpeta de correspondencia 7251).

⁴⁴⁸ Véase Anexo I, carta nº 1.

texto cuando se estrenó y que, más adelante, al transformarlo en *ballet*, quedó reducido al de las canciones⁴⁴⁹. Asimismo, destaca el hecho de que Falla exija a Martínez Sierra un reparto más objetivo de los derechos de autor de la obra *El sombrero de tres picos*, motivo que al parecer fue la causa de su ruptura.

En el ámbito escénico podemos afirmar que la relación con el matrimonio Martínez Sierra influyó mucho en las composiciones y puestas en escena novedosas en las que Falla se involucró desde que comenzase su colaboración, además de marcarle unos tiempos de trabajo condicionados por el género teatral, lo cual debió de ser duro para la forma perfeccionista y minuciosa de trabajar que tenía Falla:

La pantomima⁴⁵⁰ tiene que estar terminada para el día de nuestra llegada, sin lo cual no saldré a paseo con usted ni un solo día en Madrid, ni le invitaré a usted a comer ni a cenar, ni organizaré tés con música, ni le leeré a usted la maravillosa traducción de *Casa de Muñecas* que estamos haciendo⁴⁵¹.

III.1.2. La procedencia folclórica de *El amor brujo*

El amor brujo, en un principio, llevaba el título de *Gitanería en un acto y dos cuadros*. Se trataba de una obra para voz y orquesta de cámara. La mayoría de las melodías de esta obra tienen su fuente en la música popular que Falla combinó con armónicos recursos orquestales de inspiración parisina. Todo ello sumado a un estilo propio y singular que dio como resultado una obra muy actual y novedosa para la época. Así lo verifica el propio Manuel de Falla al responder acerca de sus fuentes más directas:

Para hacerla empleé ideas siempre de carácter popular, algunas de ellas tomadas de la propia Pastora Imperio, que las canta por tradición, y a las que no podrá negárseles la «autenticidad». En los cuarenta minutos que aproximadamente dura la obra, he procurado «vivirla» en gitano, sentirla

⁴⁴⁹ Cf. Carta de Falla a Martínez Sierra, Alta Gracia, 14 de septiembre 1943, Archivo de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Barcena, propiedad de Enrique Fuster del Alcázar.

⁴⁵⁰ En este caso se está refiriendo a la finalización de *El corregidor y la molinera*.

⁴⁵¹ Carta de María Martínez Sierra a Manuel de Falla, Córdoba, 13 de marzo de 1916, AMF (carpeta de correspondencia 7251).

hondamente y no he empleado otros elementos populares que aquellos que he creído que expresan el alma de la raza⁴⁵².

Según parece, fue la madre de Pastora (Rosario, la Mejorana) quien puso en contacto a Falla con la esencia del cante jondo, a través de soleares, seguiriyas, martinets y cuentos populares que conocía de memoria (Fig. V.7). En dicha esencia se inspiraron tanto la música de Falla como el argumento de María Martínez Sierra. Falla empleó seis meses en la composición de la música (muy poco tiempo teniendo en cuenta la minuciosidad con la que trabajaba); al parecer, durante este período, trabajó en la obra de una forma constante y prolongada: «encerrado en una habitación con su estufa de gas, fumando cigarrillos ininterrumpidamente y bebiendo vino de Málaga a sorbitos»⁴⁵³.

Jaime Pahissa, en su renombrada biografía de Falla, rememora el nacimiento de este *ballet* con las siguientes palabras:

Un día, al poco tiempo de estar en Madrid, Martínez Sierra, el famoso autor teatral [...] le dijo a Falla: «Pastora quiere que le hagamos una canción y una danza». [...] A Falla le agradó la idea. No conocía personalmente a Pastora. Cuando la conoció, y en especial a la madre, su interés fue creciendo, y la obra también; lo que había de ser una canción y una danza se convirtió en *El amor brujo*⁴⁵⁴.

No obstante, detrás de la elección de Pastora se ocultaba una doble intencionalidad: por una parte, Pastora se ofrecía a romper con los repertorios habituales, mientras que, paralelamente, gracias a sus raíces, representaba el arte jondo andaluz. Tanto Falla como los Martínez Sierra partían del deseo de crear algo nuevo pero que tuviese ese carácter «gitano» con el que titularían la obra.

Aunque *El amor brujo* no copia ningún tema andaluz, sí que se insiste en los ritmos de la danza gitana. En su composición se pueden encontrar los

⁴⁵² Rafael Benedito, «*El amor brujo*. Hablando con Manuel de Falla» (ob. cit., Ref. 6409/35).

⁴⁵³ Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 92).

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 91.

siguientes bailes flamencos: la farruca, el garrotín, la zambra, el tiento, la bulería, las soleares y las seguiriyas.

Para entender bien la naturaleza de esta obra en sus orígenes es necesario concebirla como un *sketch* con letra al que se le sumaban momentos musicados y bailados. Así, la «Danza del terror», está inspirada en un baile gitano de raíces ancestrales: la danza de la tarántula. Tiene sus orígenes en la *tarantella* italiana, que consiste en un movimiento agitado y violento con el que a base de sudar y brincar se expulsa el veneno inoculado por la mordedura de una tarántula. Con este recurso Falla expresaba el miedo de Candelas ante las apariciones del fantasma⁴⁵⁵.

En la «Canción del fuego fatuo», la «Danza del juego del amor» y la «Canción del amor dolido» hay partes cantadas con marcado sentimiento gitano, cuyos ritmos evocan las melodías del cante jondo. Especialmente en la «Canción del amor dolido», Falla somete a una severa depuración la línea grave del cante jondo. La acción queda sumida en un hondo fatalismo y, al terminar, hace su aparición el Espectro desde ultratumba. La letra, que lleva un acompañamiento de guitarra rasgueada, es la siguiente:

¡Ay!
Yo no sé qué siento
ni sé qué me pasa
cuando este mardito
gitano me farta,
¡Ay!
Candela que ardes...
¡Más arde er infierno
que toíta mi sangre
abrasa de celos!
¡Ay!
Cuando el río suena
¿qué querrá decir?
¡Por querer a otra
se orvía de mí!
¡Ay!
Cuando er fuego abrasa...

⁴⁵⁵ Cf. *Idem*, p. 92.

Cuando er río suena...
Si el agua no mata al fuego,
a mí er pesar me condena,
a mí er querer me envenena,
a mí me matan las penas⁴⁵⁶.

Como se puede observar, la esencia de la «Canción del amor dolido» es de raigambre marcadamente gitana. Posteriormente, un tema triste y de velada sonoridad preside la citada aparición y Candelas, horrorizada, danza con el fantasma la «Danza del terror». A continuación, una melodía popular que posee reminiscencias de la citada *tarantella*, aporta una mayor agitación a la danza.

«El círculo mágico», que en la primera versión era el «Romance del pescador» que recitaba Pastora, es una composición de sabor antiguo y ritual, influenciada por los ritmos medievales españoles.

Nunca —apunta Falla— la música llegó tan cerca del ideal, de lo que debe ser, y de lo que es su fondo mágico y misterioso, pero purísimo, como en las obras de aquellos sencillos compositores de los siglos XII y XIII⁴⁵⁷.

En el «Romance del pescador», Candelas acude a la débil luz de una vela, mientras lanza misteriosos sortilegios para ahuyentar al Espectro perseguidor, confiando en que la belleza de la gitana Lucía atraiga la atención del viejo amante y la deje libre del maleficio que sobre ella pesa. Cuando suenan las doce campanadas de la medianoche, las gitanas regresan portando lámparas, dispuestas a consagrarse a sus prácticas rituales. Entretanto, Candelas se acerca a un brasero y, tras echar un puñado de incienso, baila con sus compañeras la «Danza del fin del día».

La «Pantomima», en la versión original, funcionaba como intermedio entre los dos cuadros. Falla había compuesto la música de la pantomima antes de la creación de *El amor brujo*. Al parecer, esta formaba parte de *Los nocturnos*, pero finalmente la desechó y la introdujo en *El amor brujo*. Su ritmo es paralelo

⁴⁵⁶ Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra, *El amor brujo* (ob. cit. pp. 6-7).

⁴⁵⁷ Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 98).

al de la *seguriya*⁴⁵⁸. Manuel de Falla consideraba la *seguriya* como el más antiguo de todos los cantes flamencos, enraizándola en el cante litúrgico bizantino.

Suenan las doce y tras los conjuros de Candelas, que hace arder un puñado de incienso, se escucha la «Danza ritual del fuego», con la que se pretende ahuyentar a los malos espíritus. Su ritmo martilleante evoca los gritos, palmadas y golpes flamencos con los que los gitanos acompañan sus danzas (dando manotazos en calderos y tambores) y que tienen su origen en las *zambras granadinas*. Y todo esto, como hace notar Jaime Pahissa, «sin usar ningún instrumento de percusión: ni tambores, ni panderos, ni panderetas, ni tam-tam, ni aun —lo que es más extraordinario—, castañuelas»⁴⁵⁹. No obstante, la «Danza del fuego» está considerada como el germen de lo que después se denominó «Gitanería», con canciones y recitados intercalados en la danza, para los que Pastora y su madre, la Mejorana, suministraron materiales de la tradición antigua gitana. Por este motivo, autores como Enrique Franco o Antonio Gallego opinan que la raíz de *El amor brujo* se encuentra en esta danza, fundamentando tal afirmación en el método compositivo de Falla, quien solía extraer por derivación y transformación de unos pocos elementos toda la partitura⁴⁶⁰.

La «Canción del fuego fatuo», convertida después en la «Danza del terror», es la más rica en melodía y simbolismo. Posee un marcado acento flamenco, definido por rítmicas bulerías y acompañamiento de la guitarra:

⁴⁵⁸ De la *seguidilla* hay testimonios desde el siglo XVI; como atestigua Cervantes en el Quijote, se bailaba y cantaba en su época. Más tarde, formó parte esencial de los sainetes y tonadillas del siglo XVIII y, posteriormente, de las zarzuelas. Sus principales variantes son: manchegas (originarias de La Mancha, con ritmo muy vivo), boleras (señoriales y reposadas), murcianas, sevillanas, gitanas (también llamadas *payeras*) y *seguriyas* (de carácter sentimental y movimiento lento) que contienen un doble ritmo alterno, componiéndose su coreografía de un preludio instrumental y un interludio (llamados *falsetas*) entre cada estrofa. La *jaleada* tiene un ritmo combinado y está emparentada con la *cachucha*. Bizet compuso unas célebres *seguidillas* para su ópera *Carmen* (1875) y Albéniz subtítulo «*Seguidillas*» a su *Castilla*.

⁴⁵⁹ Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 96).

⁴⁶⁰ Cf. Enrique Franco, «Falla y sus mundos» (ob. cit., p. 71).

Suspirando. ¡Ah!
Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré.
Le huyes y te persigue,
le yamas [sic] y echa a corré.
¡Lo mismo que er fuego fatuo,
lo mismito es er queré⁴⁶¹!

A continuación se escucha el «Conjuro para reconquistar el amor perdido»⁴⁶²:

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que er hombre que me ha orvidao
me venga a buscar!
¡Cabeza de toro,
ojos de león!...
¡Mi amor está lejos...
que escuche mi voz!
¡Que venga, que venga...! ⁴⁶³

Seguidamente una melodía de violonchelo precede a la «Danza y canción de la bruja fingida», que viene a representar el esperanzador estado de ánimo de Candelas. La alegría que inunda su ser es simbolizada por salerosos ritmos a la más pura esencia gitana. Las primeras luces de la mañana comienzan a iluminar la escena y el anterior ritmo animado crece en intensidad cuando Candelas, libre al fin del maleficio, se aleja de la cueva en compañía de Carmelo. El sol naciente y el repique de las campanas de la aurora ponen fin al argumento.

Aunque, como bien sabemos, la obra fue evolucionando, Falla siempre respetó la esencia de la instrumentación original procurando mantener a lo largo de su progreso ese carácter ritual y evocador que recordaba a las músicas árabes.

⁴⁶¹ Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra, *El amor brujo* (ob. cit., p. 12).

⁴⁶² Cf. Enrique Franco, «Falla y sus mundos» (ob. cit., p. 73).

⁴⁶³ Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra, *El amor brujo* (ob. cit., p. 13).

III.1.3. Argumento y reparto

La versión de 1915 de *El amor brujo* se concibió inicialmente como una pantomima de un acto con baile y dos canciones. Su naturaleza originaria es comprensible si pensamos que, tras un período de decadencia en el siglo XIX, la pantomima experimenta un resurgimiento debido a su recuperación en el cine mudo y a que los mejores actores y escritores cultivan el género pantomímico, adaptándolo a la cinematografía y haciéndose accesible a un público que nunca antes había visto este tipo de manifestación artística.

La trama tiene lugar en Granada. Carmelo, un joven gitano, seduce a una hermosa gitana, Candelas, que corresponde a su amor. Sin embargo, entre ellos se interpone el espíritu de Espectro, un antiguo pretendiente de Candelas. Carmelo idea un artificio para deshacerse del fantasma: persuade a Lucía, otra bella gitana, de que distraiga a Espectro. Finalmente, el plan funciona y el fantasma se enamora de Lucía dejando libres a los dos amantes.

En un principio, Falla compuso *El amor brujo* para Pastora Imperio, que para entonces se encontraba en el apogeo de su carrera: «*El amor brujo* es una obra que a Martínez Sierra y a mí nos sugirió la extraordinaria Pastora Imperio»⁴⁶⁴.

El argumento se compone de una serie pasajes dramáticos intercalados con fragmentos al estilo del siglo XVII, enlazados por la danza y la música. Entre las notas de María se puede encontrar el primer borrador del argumento:

Una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato... y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas más o menos rituales, a la hora de amanecer, cuando la aurora despierta al amor que ignorándose a sí mismo, dormitaba, cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Rafael Benedito, «*El amor brujo*. Hablando con Manuel de Falla» (ob. cit., Ref. 6409/35).

⁴⁶⁵ *Apud.*, AA.VV., *El amor brujo: ballet de teatres de la Generalitat*, Valencia, Teatres de la Generalitat (Cuadernos escénicos de Teatres de la Generalitat), 2008, p. 36: María Martínez Sierra.

El libreto original constaba de un único acto dividido en las siguientes partes:

Cuadro I:

1. Introducción.
2. «Canción del amor dolido».
3. «Sortilegio».
4. «Danza del fin del día». Actualmente se conoce como «Danza del fuego».
5. «Romance del pescador». Recitado sobre la música.
6. Intermedio. La posterior pantomima.

Cuadro II:

1. Introducción del espíritu: «El fuego fatuo».
2. Escena de terror. Prácticamente suprimida.
3. «Danza del fuego fatuo». Evolucionará hasta convertirse en la «Danza del terror».
4. «Canción del fuego fatuo».
5. «Conjuro para reconquistar el amor perdido». Eliminado en la versión definitiva.
6. «El amor popular». Excluido.
7. «Danza y canción de la bruja fingida». Posteriormente «Danza y canción del juego de amor».
8. Final: «Las campanas del amanecer».

Como director artístico, Gregorio Martínez Sierra recurrió a todos los posibles medios escénicos para lo que debía ser una historia más de celos y conjuras. Prueba del interés por la puesta en escena es una carta del 16 de enero de 1915⁴⁶⁶, transcrita en el capítulo II.4.6., en la que Falla le ofrece a Ignacio Zuloaga la realización del vestuario y la escenografía, trabajo que el artista declinó y que finalmente ejecutó el pintor canario Néstor Martín Fernández de la Torre⁴⁶⁷. El equipo técnico-artístico y el reparto que se dio a conocer en prensa

⁴⁶⁶ *Apud.*, Federico Sopena, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga* (ob. cit.): Carta de Falla a Zuloaga, Madrid, 16 de enero de 1915.

⁴⁶⁷ Cf. Antonina Rodrigo, *María Lejárraga: una mujer en la sombra* (ob. cit., p. 166).

para el estreno en el Teatro Lara de Madrid, el 15 de abril de 1915, era el siguiente:

Equipo técnico:

- Música: Manuel de Falla.
- Dirección orquestal: José Moreno Ballesteros.
- Dirección de escena: Gregorio Martínez Sierra.
- Escenografía y vestuario: Néstor Martín Fernández de la Torre.
- Libreto y dramaturgia: María Lejárraga. Aunque, como ya hemos expuesto más arriba, la autoría de cara a los medios y publicaciones posteriores correspondió a Gregorio Martínez Sierra.

Dramatis personae:

- Candelas: Pastora Imperio.
- Carmelo: Víctor Rojas (hermano de Pastora).
- Gitana vieja: Rosa Canto.
- Gitanilla: Josefa García Escudero, conocida como María Imperio (hija de Agustina Escudero, Perlita Negra, que después se cambiaría el nombre por la Faraónica y más tarde por María Dalbaicín⁴⁶⁸).
- Otra gitanilla: Agustina Escudero (Perlita Negra)⁴⁶⁹.

Duración:

- 40 minutos aproximadamente.

Plantilla orquestal:

- Voz y textos recitados, flauta (piccolo), oboe, trompa, cornetín, campanólogo, piano, dos violines 1.º, dos violines 2.º, dos violas, dos violonchelos y contrabajo.

⁴⁶⁸ Posó como modelo para el pintor Ignacio Zuloaga en los cuadros *Gitana de azul* y *La Faraonita*.

⁴⁶⁹ Posó como modelo para el pintor Ignacio Zuloaga en los cuadros *Chulilla o Agustina, de bailarina, con falda amarilla*; *Agustina, de busto*; y *Retrato de Agustina, de negro*.

III.2. EL FRACASO DE 1915

III.2.1. Recepción y repercusión mediática

ABC, La Mañana, El Liberal, El Parlamentario, La Patria, El Mundo, El Imparcial (Fig. V.5), *España Nueva, El Diario Universal, Por esos mundos, La Tribuna, El Universo, Diario de la Mañana, Marte, Correspondencia de España, El Heraldo de Madrid* o *Diario de Cádiz*, entre otros, fueron algunos de los periódicos que hicieron referencia a esta obra.

Gracias al exhaustivo estudio de Barbero Consuegra en el artículo «*El amor brujo* a través de la crítica musical» pueden recuperarse las opiniones en prensa de seguidores de Falla como Rodolfo Halffter (1986), que describió la obra como «... una sucesión de preciosos objetos sonoros de cortas dimensiones aunque rebosantes de musicalidad, cuyo encadenamiento lógico lo determina [...] la acción y la exigencia del argumento...»⁴⁷⁰. Asimismo, dichos juicios reflejan la dificultad de los críticos para clasificar esta pieza dentro de un género concreto; por ejemplo, Gregorio Martínez Sierra, en una entrevista de Fernando Izquierdo para el diario *La Patria*, dice que es una «obra pantomímica», aunque oficialmente la primera versión fue concebida como una pieza teatral en un acto y dos cuadros. Otros periódicos como *El País* definieron la obra como «poema musical».

Volviendo al análisis de David y Gabriel Barbero Consuegra, son destacables las críticas negativas con las que la prensa recibió la obra en 1915. Tal es el caso de *España Nueva* o *El Debate*, en los que se calificó a Pastora Imperio «de no ser ni cantante ni actriz» o a Falla de haber compuesto una «españolada». Grave asunto para un obsesionado con la perfección como era Falla:

⁴⁷⁰ David Barbero y Gabriel Consuegra, «*El amor brujo* a través de la crítica musical», *Musicalia*, núm. 5, Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba), en <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/230-el-amor-brujo-a-traves-de-la-critica-musical> (10/4/2017).

Resulta *El amor brujo* una españolada [...]. Pero es una españolada muy interesante, muy artística y sobre todo significadora del íntimo género [...] ¡Qué ritmo el de los bailes! ¡Qué vigor en los temas! ¡Qué delicados matices en la armonización!⁴⁷¹

Para la mayoría de los críticos la música de Falla y la escenografía de Néstor fue lo único que mereció la pena; en cambio, Martínez Sierra (como director) y Pastora Imperio no gustaron. Jaime Pahissa, íntimo amigo de Falla, relata cómo le afectaron a este dichas críticas y le impulsaron a descartar la obra para su puesta en escena.

Empezó muy bien —nos cuenta—, pero poco a poco fue tornándose un fracaso. A nadie gustó: ni al público, ni a los intelectuales, ni a la crítica. La prensa fue, sin excepción, toda mala. [...] No pasó, sin embargo, inadvertido para todos el valor de la música de *El amor brujo* [...]. El mismo público no hizo manifestación alguna de desagrado y fueron precisamente los intelectuales y la crítica teatral, a los cuales parecía que había de ir dirigida la obra, los que menos la apreciaron y la comprendieron⁴⁷².

Pahissa hace referencia a la muerte de *El amor brujo* como obra escénica, a consecuencia del fracaso del estreno. Para el biógrafo Manuel Orozco esta va a ser la causa de que Falla transcriba su obra, produciendo distintas versiones para piano y para orquesta (*suite* de concierto). Lo cierto es que Falla mantuvo siempre, frente a las críticas que a veces arreciaron, el espíritu de su composición y la esencia de la obra en las sucesivas versiones.

Son numerosos los testimonios y opiniones que recogen la decepción por parte de crítica y público tras su esperado estreno en el Teatro Lara de Madrid⁴⁷³, el 2 de abril de 1915. La prensa dio buena cuenta del evento en diarios como *El Debate*, *Correspondencia*, *El Universo*, *España Nueva* o *El Parlamentario*. De su lectura se deduce que, al menos por parte de la crítica y los intelectuales, la obra fue tachada de «españolada», objetando que no parecía una música hecha ni por españoles ni para España. Aquella moderna música

⁴⁷¹ Tomás Borrás, «Resulta *El amor brujo*...» (ob. cit.).

⁴⁷² Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 92).

⁴⁷³ Se trataba de un pequeño local situado en la Corredera Baja del antiguo centro de Madrid.

resultaba demasiado novedosa para el público, juicio razonable si tenemos en cuenta el contexto en que Falla escribió esta obra. Santiago Arimó Támara, crítico de *El Liberal*, escribió las siguientes líneas bajo el seudónimo de Tristán:

El amor brujo a pesar de calificarle sus autores de «gitanería» de todo tiene menos de eso. Es una fantasía lúgubre en que la brillantez, el color, el carácter imprescindible en este género de producciones brilla por su ausencia. Aquel cuadro poéticamente considerado, lo mismo puede ser húngaro, que italiano o ruso. No tiene colorido, no ya andaluz, sino ni siquiera español. Y en cuanto a la parte musical que constituye toda la enjundia de la obra, Falla, tan afortunado siempre, tan inspirado, tan colorista, no lo ha sido en esta obra⁴⁷⁴.

Como acabamos de comentar, Pastora Imperio, acusada de no ser ni cantante ni actriz fue, posiblemente, la peor tratada. Prueba de ello son algunas caricaturas (Fig. V.6) o las sutiles palabras que Tomás Borrás le dedica en *La Vanguardia*:

El amor brujo, estrenado en Lara, es un propósito para que luzca su garbo y su arte personalísimo Pastora Imperio, la maravillosa bailarina gitana. Se trata de un ballet al estilo de los que sirven a las grandes danzarinas para descubrirnos todo el panorama de sus gracias...⁴⁷⁵

Más recientemente, el historiador Antonio Gallego ha aportado nuevos matices sobre el estreno al advertir que...

... se trata de una obra distinta que, por la novedad del género, del montaje escénico con decorados y trajes del pintor Néstor y, sin duda, por la potencia escénica de Pastora Imperio, produjo un cierto desasosiego en ciertos críticos, acostumbrados a platos menos originales y elaborados [...]. Sin embargo, y en contra de lo que se ha afirmado frecuentemente, la música de Falla fue en líneas generales muy bien recibida: algunos la tildaron de afrancesada, pero todos alabaron su maestría; lo que fracasó en 1915 fue el género teatral adoptado y el momento teatral en el que la obra se servía al público...⁴⁷⁶

Posiblemente, como reacción a tantos sinsabores, *El amor brujo* será, en los años sucesivos, objeto de múltiples revisiones por parte de su autor (una

⁴⁷⁴ Antonina Rodrigo, *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, 1996.

⁴⁷⁵ Tomás Borrás, «Resulta *El amor brujo*...», *La Vanguardia* (ob. cit.).

⁴⁷⁶ David Barbero y Gabriel Consuegra, «Monográfico Manuel de Falla» (notas al Programa), en http://www.festivaldeubeda.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=39 (11/6/2010, 14:00).

constante en muchas otras producciones de Falla): desde su creación en 1915, pasando por las versiones de concierto acometidas por Arbós, Turina y Ernesto Halffter, hasta su definitiva consolidación en el *ballet* estrenado en 1925 por Antonia Mercé⁴⁷⁷.

III.2.2. Condicionantes escénicos

En cualquier caso, podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que el estreno de esta obra fue un fracaso escénico en que intervinieron numerosos factores:

- Para empezar, el montaje se planteó desde el principio como un negocio entre la familia de Pastora Imperio. En el reparto figuraban Pastora, su hija y su hermano Víctor Rojas como protagonistas. Este fue el primer error escénico, ya que, sorprendentemente, Víctor era guitarrista y jamás había bailado, por lo que en su intervención en el papel de Carmelo se limitó a rodear a Pastora con los brazos levantados. Por otra parte, figuraban secundariamente Agustina Escudero⁴⁷⁸ y su joven hija María Imperio, por lo que todo el espectáculo estaba excesivamente supeditado a una sola intérprete, que bailaba muy bien, pero que al parecer no cantaba con la misma maestría y recitaba aún peor⁴⁷⁹.
- El estreno en el Teatro Lara se incluía como fin de fiesta de la compañía propia de dicho teatro. Según Pahissa, testigo del desastre, «los únicos que al parecer escaparon contentos de la sala fueron los gitanos (allegados de la familia de Pastora) que ponían caras de embelesamiento»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ Cf. *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Bailaora conocida como Perlita Negra.

⁴⁷⁹ Cf. David Barbero y Gabriel Consuegra, «Monográfico Manuel de Falla» (ob. cit.).

⁴⁸⁰ Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 92).

- Las canciones iban acompañadas por un sexteto de los que habitualmente hacían los intermedios. Es imposible evitar preguntarse cómo no se eligió otra orquesta. La dirigía poniendo en ello mucho empeño Moreno Ballesteros, que a veces le indicaba la entrada a un instrumento que ya estaba tocando. Al piano estaba su hijo, Moreno Torroba, un adolescente sin práctica en aquel entonces, que apenas cubría las necesidades de toda la orquesta⁴⁸¹.
- El edificio teatral agravó la situación. Según parece, la arquitectura del Lara estaba pensada para comedias interpretadas y no para recitales musicales. Al carecer de foso, la orquesta se vio obligada a un recorte instrumental. En su análisis musical, Antonio Gallego deduce que el *organicum* sería el siguiente: flauta, oboe, trompa y cornetín para el viento; un piano, dos violines primeros, dos violines segundos, dos violas, dos violonchelos y un contrabajo, más un percusionista que actuó al final⁴⁸².
- El coro también se descuidó por completo. De fondo figuraban unas actrices imitando a las viejas gitanas tejiendo canastos.
- Falla carecía de los conocimientos plásticos necesarios para supervisar escenografía, vestuario o coreografía y, sin embargo, estaba rodeado de los mejores artistas de la vanguardia española, que trabajaron en sus correspondientes campos, pero sin llegar a armonizarse en la escenificación. Aspecto clave que, como veremos más adelante, Antonia Mercé sí supo aprovechar al máximo.
- Después de unas veintitantas representaciones en Madrid, que proporcionaron a Falla alrededor de quinientas pesetas en concepto de derechos⁴⁸³, se insistió con la misma fórmula en la Sala Imperio de

⁴⁸¹ Cf. *Ibidem*.

⁴⁸² Cf. Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo* (ob. cit., p. 117).

⁴⁸³ Cf. Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla* (ob. cit., p. 93).

Barcelona, provocando análogo rechazo entre la crítica catalana. Tras seis representaciones, Pastora volvió o sus cuplés.

Aunque los Martínez Sierra reelaboraron el argumento, después de este segundo intento sucumbe *El amor brujo* como obra escénica. Este letargo se prolongará hasta el 25 de mayo de 1925, fecha en la que fue retomado como *ballet* en el Teatro Trianon-Lyrique de París a instancias de Marguerite Beriza. El estreno formará parte de la Exposición Universal de las Artes Decorativas de París, centrada en la estética modernista o *art déco*⁴⁸⁴.

No ocurrirá lo mismo con la música, que rápidamente será retomada y perfeccionada por Falla como *suite* sinfónica hasta configurar un programa orquestal conformado por un oboe, dos flautas, dos clarinetes, un fagot, dos trompas, dos trompetas, timbales, campanas (al final), piano y cuerda; es decir, orquesta de zarzuela, pero sin trombones. Esta ordenación se siguió manteniendo para dar forma a dicha *suite* de concierto, destacando el estreno con motivo del encuentro de la Sociedad Nacional de Música en el Hotel Ritz de Madrid el 28 de marzo de 1916 y la audición ejecutada por la Orquesta Filarmónica, dirigida por Bartolomé Pérez Casas.

No obstante, como apuntó Antonio Gallego con motivo del Festival de Música de Granada de 1991...

... gran parte de los efectos instrumentales que hoy nos maravillan en el ballet están ya conseguidos en la primera versión [...]. No hay muchas diferencias apreciables entre la instrumentación de la versión de 1916 y la del ballet de 1925. Sí las hay y muchas, en la ordenación de los materiales, porque la versión de 1916 no es más que una reinstrumentación de la partitura de 1915 sin las dos primeras canciones y sin los recitales hablados⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé: el flamenco y la vanguardia española* (ob. cit. pp. 109-141).

⁴⁸⁵ *Apud.*, José Díaz Sande «*El amor brujo: Gitanería de un acto y dos cuadros*» (ob. cit.): Antonio Gallego.

III.3. UN BALLET PARA LA ARGENTINA

III.3.1. Modernismo y casticismo español en la técnica de Antonia Mercé

Antonia Mercé, la Argentina, está considerada una de las figuras más renovadoras y creativas del baile flamenco ⁴⁸⁶. En uno de los libros fundamentales para comprender el desarrollo de este arte dentro del espectáculo moderno en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, el de Fernando el de Triana, *Arte y Artistas flamencos*⁴⁸⁷, se recibe al lector con una singular dedicatoria: «Para Antonia Mercé, “La Argentina”, paloma mensajera del arte flamenco. Con la gratitud de este viejo artista, Fernando el de Triana»⁴⁸⁸. A la nota sigue un interesante prólogo en el que el autor exalta la generosidad de Antonia al hacerse cargo de los gastos de la edición de tan singular publicación. Más allá del reconocimiento personal y profesional hacia esta mujer, que fue musa de intelectuales de la talla de André Levinson, destaca su consideración especial dentro del flamenco entre todo aquel elenco de artistas que presenta al lector. En el Teatro Olympia ofrece una serie de actuaciones tituladas *Un siglo de bailes españoles*, con las que intelectualiza su baile sin restarle un ápice a su raíz flamenca. Todo con una técnica depuradísima que fue considerada símbolo del baile español⁴⁸⁹.

La gran bailarina Guillermina Martínez Cabrejas, más conocida como Mariemma, considerada la continuadora más directa del estilo de Antonia

⁴⁸⁶ Con motivo de su centenario se realizó un catálogo con la producción de la Argentina. Existen biografías como *La Argentina* de Gilberte Cournand, los más recientes estudios de Ninotchka Devorah Bennahum y otros trabajos, como el de Suzanne de Soye, *Toi qui dansais, La Argentina* (1993), que recorren la vida de Antonia Mercé.

⁴⁸⁷ Antonia Mercé y Tomás Borrás tendrán papeles relevantes en la edición del libro *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935. La Argentina promoverá la función de Exaltación del Arte Flamenco que se celebró el 22 de junio de 1935 en el Teatro Español, cuya recaudación se destinó a la publicación del gran clásico de la bibliografía flamenca. Tomás Borrás, por su parte, se encargó de la edición y redacción del prólogo.

⁴⁸⁸ Fernando Rodríguez el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1957, pp. 285-286.

⁴⁸⁹ Cf. María Lobato, «Antonia Mercé “La Argentina” y Gustavo Bacaristas», *ABC*, Madrid (14 de enero de 1991), p. 57.

Mercé, nos describe en las siguientes líneas el efecto que provocaba su técnica entre el público:

En París, siendo una niña, vi bailar a Antonia Mercé «La Argentina». Tendría yo entonces, nueve años, tal vez menos y desde aquel día hasta mis dieciocho años la vi quizás cinco veces, que recuerde: La Salle Pleyel, Théâtre des Champs Elysées, Théâtre du Trocadero, Théâtre de L'Opéra,... [...] Mi hermana María en cambio, bailó en los ballets de Antonia Mercé. Recuerdo que jugaba a bailar por los alrededores de la Place Pigalle con mi amiga Carmen Amaya, que entonces bailaba, creo en el Teatro del Casino de París [...]. Con ese pequeño acopio de conocimientos, vi bailar a ese monumento de la Danza Española que fue Antonia Mercé. Si eras buen receptor como yo lo pude ser, te abría los ojos hacia un futuro insospechado. Antonia Mercé era ya nuestro gran futuro, la realidad, la revelación de un arte nuevo de bailar la Danza Española⁴⁹⁰.

A finales del siglo xx, la Argentina era ya todo un símbolo del modernismo español. Fue directora y creadora del Ballet Español, la mayor agrupación de *ballet* de París, después de la compañía del ruso Diaghilev. En 1930 recibió la condecoración de la Orden de la Legión de Honor Francesa y en 1931, el Lazo de Isabel la Católica, de manos de Manuel Azaña. Su visión coreográfica y escénica del flamenco conquistó al público de todo el mundo: París, Nueva York, Londres, Tokio, Singapur, Buenos Aires, Madrid, Barcelona o Sevilla. Su fama fue tal que las entradas se agotaban antes de la llegada de la compañía a la ciudad. Gracias a su inquietud intelectual, la Argentina revalorizó aquello que muchos consideraban solo folclore, elevándolo a la categoría de cultura, investigando sus raíces y formas más populares, haciéndolas comprensibles y admirables para todos los públicos fuera de los límites de su patria. Su prematura muerte en el 1936, a la edad de cuarenta y seis años, imposibilitó la transmisión de su estilo y su técnica a generaciones posteriores, llevándose a la tumba, como declaró Antonio Fernández Cid, el legado de su arte:

⁴⁹⁰ Mariemma, «Recuerdos, andanzas y añoranzas de Antonia Mercé», en *Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990, p. 17.

La aspiración más grande de mi vida: es crear una escuela. Dignificar el baile. La mayoría de las bailarinas no bailan, se mueven. O pecan en exceso de técnica y no sienten lo que danzan, o danzan técnicamente, es decir, con frialdad. Y el baile es la resultante de una íntima compenetración psicológica y de un estilo continuado, interminable. Nunca se acaba de aprender. Algún día, cuando me fatigue esta vida trashumante, fundaré una escuela. Educaré a niñas y niños, para quienes eso significaría renunciar a la vida, como si profesaran de religiosos. Pero nacerán al arte, a ese arte que tanto siento y que no ha de morir conmigo⁴⁹¹.

En el siglo XVIII el bolero, derivado de las seguidillas⁴⁹², ocupaba la vanguardia de los bailes españoles de sociedad. No era solo el nombre de un baile, sino también un término aplicado a una forma de enseñanza. Este tipo de danza que alcanza su esplendor en el siglo XIX, fue cultivado por los mejores coreógrafos del momento, como el propio Manuel Mercé, padre de Antonia, primer bailarín y maestro coreógrafo del Teatro Real de Madrid. El auge del bolero alcanzó no solo a artistas españoles, sino a otros de la cultura del *ballet* europeo, como las bailarinas Fanny Elssler, María Taglioni y Carlotta Grisi; aunque la pasión por lo español había comenzado antes, con los coreógrafos Charles Didelot, Gasparo Angiolioni, Gaetano Vestris y Salvatore Viganó, siendo el fandango su símbolo internacional, estandarte estético y canon divulgativo⁴⁹³.

La formación de Antonia en la escuela bolera desembocó en un característico baile basado en el movimiento del torso, los brazos y la cabeza. Ella fue la primera en bailar al son de la música de los grandes compositores españoles como Enrique Granados o Isaac Albéniz, aparte del mencionado Falla, del que adaptaría para *ballet* las siguientes obras:

- *El amor brujo* (1925).

⁴⁹¹ Antonia Mercé, «Confesiones de Antonia Mercé», en *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, p. 94.

⁴⁹² La seguidilla castellana data del siglo XIII, pero quizá sea anterior a este, ya que se pueden observar en ella antecedentes de la «jarcha», pequeña cancioncilla-romance de raíz árabe.

⁴⁹³ Julio Costa Madriñán, «La danza en España» [en línea], en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ihcSCj_yY5sJ:www.danzaballet.com/modules.php%3Fname%3DNews%26file%3Darticle%26sid%3D121+antonia+merc (12/06/2010).

- *La vida breve* (1928).
- Suites de danzas: *Chacona, Gitana, Campesina y Goyesca* (1929).

Por todo ello se la puede considerar una intelectual del flamenco, ya que supo rodearse de lo más selecto de la vanguardia española de principios del siglo XX. En una ocasión alguien comentó en presencia de Vicente Escudero que «Ana Pawlova era la bailarina del siglo», a lo que este respondió «Y “Argentina” la de todos los siglos». Y después prosiguió:

Ana Pawlova, cuando baila, da la impresión de que no posa sobre la impureza del tablado. Es, como un pájaro en el aire, como una estatua griega en un pedestal invisible. Antonia Mercé, tampoco roza la tierra, ni abandona el vuelo, pero sabe arrancar, milagrosamente, a la una, torrentes de sonidos rítmicos y con el otro, prende en el aire vibraciones maravillosas. Por eso el arte de mi compatriota no tiene semejanza⁴⁹⁴.

III.3.2. La estilización del flamenco

Carlota Mercé, sobrina y única descendiente directa de Antonia, recordaba a sus noventa y tres años la figura de su tía⁴⁹⁵: nos relata cómo Antonia, a la edad de trece años, tuvo que afrontar la enfermedad que mantuvo postrado a su padre (coreógrafo y primer bailarín del Teatro Español) en una silla de ruedas, obligándola a abandonar su futuro como cantante de ópera para empezar a ganarse la vida en el Teatro Apolo como bailarina, lugar poco recomendable para la consolidación de una danzarina clásica como ella. No obstante, Antonia supo ir evolucionando, entrar en otros círculos y explotar creativamente la escuela clásica en la que se formó. Se instala en el Romea, donde recita y baila, haciéndose con una función para ella sola llamada *Los jueves de Argentina*; además, consigue el apoyo de los intelectuales del Ateneo, que le hacen allí un homenaje. Con veintiún años actúa en Francia, en Le Jardin

⁴⁹⁴ *Apud.*, Andrés Amorós, *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)*, Espasa Calpe, 1991, p. 142: Vicente Escudero, *Mi baile*.

⁴⁹⁵ Entrevista telefónica mantenida con Carlota Mercé en 2011.

de Paris y en el Moulin Rouge. Comienza, entonces, una imparable carrera como bailarina que ya nadie pudo detener.

Indiscutiblemente, toda esta formación se vio reflejada en la coreografía de *El amor brujo* en la que Antonia se movía a base de pulsiones y tensiones de su cuerpo que, positivamente, partían de los ritos gitanos pero que, al mismo tiempo, estaban influenciados por el *art nouveau*, tan de moda en ese momento.

Antonia Mercé —comenta Fernández Cid—, afilada, huesuda, perfecta de técnica, estilo y concepto [...]. Su *Danza del fuego* suscitó las más interminables unánimes ovaciones que ella escuchó tendida en el suelo en la posición establecida con el último acorde...⁴⁹⁶.

La coreografía de Antonia para *El amor brujo* estaba reforzada por un coro de gitanos que acompañaban las pulsiones del baile, entonando palmas, zapateando o jadeando. La Argentina creó relaciones polirítmicas dentro del cuerpo de baile, manteniendo el tejido musical de Falla, entre la intensidad del cante jondo y el lirismo de la línea melódica sinfónica⁴⁹⁷. Al tiempo que evolucionaba la coreografía, aumentaban las torsiones de los miembros del coro. Antonia Mercé se movía con toda la angulosidad de su cuerpo mediante espasmos imposibles, mientras el fantasma fijaba su mirada en ella. Ninotchka Devorah Bennahum, en su estudio *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, nos describe la danza de Antonia para *El amor brujo*:

La coreografía de la Argentina descansaba sobre los gestos; el taconeo flamenco y el movimiento de las manos, los círculos clásicos españoles con los brazos en quinta posición, la colocación corporal, los saltitos de la jota aragonesa y la expresividad de los hombros, las caderas y la cabeza, propias tanto de la técnica de la danza clásica española como de la del flamenco gitano⁴⁹⁸.

A pesar de que el cuerpo de baile era gitano y la Argentina paya, todos se mantenían en una línea clásica, mientras que Antonia, irónicamente, reproducía los movimientos más pasmosos. De esta manera la coreografía se articulaba en

⁴⁹⁶ Antonio Fernández-Cid, «Evocación a Pastora Imperio»: la fuerza de la inspiración», *ABC*, Madrid (16 de septiembre de 1979), p. 67.

⁴⁹⁷ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española* (ob. cit., p. 118).

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 116.

tres niveles: la narración de una leyenda gitana, la expresión de un estado psicológico y la transformación mental y corporal en clave de signos⁴⁹⁹. Antonia se desplazaba por el escenario al mismo tiempo que se giraba para mirar atrás y comprobar que el fantasma había desaparecido. Cada vez que intentaba alcanzarla, Candelas se inclinaba hacia atrás abandonando la posición vertical del cuerpo que requiere la normativa clásica.

Cuando el fantasma se alejaba, Vicente Escudero, en compás 4/4, empezaba a moverse frente a Candelas, mientras colocaba las manos en quinta posición, con los dedos abiertos como era habitual en el bailar flamenco. Al mismo tiempo, mantenía las piernas juntas para mostrar su potencia masculina⁵⁰⁰ y, finalmente, se ponía de puntillas y giraba sobre sí mismo. Mientras Candelas mantenía la parte superior del cuerpo alineada y quebrada con los codos doblados delante del pecho, Escudero se movía por el escenario taconeando y, por último, se encontraba con esta en el beso de la «Danza del amor». Para terminar, volvía a entrar el coro que festejaba el triunfo de la unión.

Lamentablemente, no existen grabaciones de esta actuación, aunque sí dibujos realizados por Ricardo Marín el 1 de julio de 1912 para la revista *Por esos mundos*, junto a los comentarios de un joven Tomás Borrás (1891-1976)⁵⁰¹, los cuales nos permiten imaginar el frenesí de dicha coreografía:

Comienza a bailar lentamente, doblando la cabeza sobre un hombro, la boca entreabierta, el mirar apagado. Adelanta un pie al aire y cuelgan desmayados los brazos. Suena un repique de castañuelas, un «crescendo» que sigue en su fuerza el erguirse de la bailarina...⁵⁰²

⁴⁹⁹ Cf. *Idem*, pp. 111-112.

⁵⁰⁰ Cf. *Idem*, p. 127.

⁵⁰¹ Cf. Tomás Borrás y Ricardo Marín, «La Argentina», *Por esos mundos*, sin núm. (1 de julio 1912), pp. 100-105.

⁵⁰² *Idem.*, p. 3.

III.3.3. La vida privada de los gitanos: un laboratorio etnográfico para Antonia Mercé

«El baile popular español no es una diversión, sino un arte»⁵⁰³. Con esta frase abanderaba Antonia Mercé una de las claves de su peculiar estilo, que siempre reflejó un enorme interés por la recuperación y conservación de las danzas folclóricas. Por ello, la bailarina mantuvo durante toda su vida un estrecho contacto con lo popular. Quería rescatar aquello que pertenecía al pueblo y que representaba la esencia de lo nacional.

Cuando estrenó *El amor brujo* en 1925 se dedicó durante mucho tiempo a rescatar los antiguos ritos gitanos granadinos, nutriéndose de ellos e indagando en sus fuentes para después reorganizarlos coreográficamente.

Para una clasificación más clara de estos bailes, podemos estructurar la danza española moderna en tres grandes grupos:

- Las danzas regionales, como la jota de Aragón, las sevillanas de Andalucía y el extendido fandango.
- El flamenco, danza de los gitanos del sur de España con posibles reminiscencias de bailes de la India.
- La escuela bolera o danza clásica española, que apareció como una estilización para el escenario de danzas regionales individuales ⁵⁰⁴. Consiste en la refundición de ciertos bailes populares en danzas de exhibición profesional, transformadas en academias de baile y sometidas a estructuras fijas, eliminando así toda improvisación del bailarín. Entre los bailes que refundió la Escuela Bolera destacan panaderos, oles, boleros, seguidillas, fandangos, jaleo de Jerez, la malagueña y el torero, el vito, la cachucha, etc. Algunos de ellos, con numerosas variantes coreográficas, han llegado a formar un repertorio muy extenso.

⁵⁰³ Antonina Rodrigo, «Antonia Mercé, primera víctima del 18 de julio», *El País* (18 de julio de 1986).

⁵⁰⁴ Cf. Julio Costa Madriñán, «La danza en España» (ob. cit.).

Entre los bailes que formaban parte de *El amor brujo* había peteneras, tangos, seguiriyas y bulerías, todo ello acompañado por la música de Falla, inspirada en formas ancestrales del folclore gitano como la saeta antigua.

Como vemos, *El amor brujo* es, musicalmente, una obra impregnada por el arte folclórico español, con elementos gitanos y flamencos como, por ejemplo, el cante jondo. Por ello, una de las claves de su danza era el correcto análisis de estos ritos. Falla demuestra que se inspiró en los gitanos y sus bailes para componer la música cuando dice que «la obra es eminentemente gitana. Para hacerla empleé ideas siempre de carácter popular, algunas de ellas tomadas de la propia “Pastora Imperio”, que las canta por tradición [...]. En los cuarenta minutos que aproximadamente dura la obra he procurado vivirla en gitano»⁵⁰⁵.

Entre los ritmos gitanos en los que Antonia Mercé se inspiraría para la coreografía definitiva destacan:

- En primer lugar, las zambras, como espectáculo genuino de los gitanos del Sacromonte. Desde el siglo XVIII y, muy en especial durante el XIX, existe en la Andalucía oriental, en el Sacromonte de Granada, un foco de atracción turística que terminaría, allá por 1870, por configurar un tipo de espectáculo flamenco único: las zambras del camino ⁵⁰⁶, cuya estructura no estuvo definida y marcada hasta finales del XIX, después de una evolución de siglos. Estas zambras constaban, generalmente, de un capitán o capitana que hacía las veces de director y coreógrafo y que daba nombre al grupo; de uno o dos guitarristas y entre cuatro y seis bailaoras y bailaores⁵⁰⁷. Los pasos de la zambra son muy distintos de los del flamenco clásico. En su composición siempre deben figurar, al menos, tres bailes: la mosca, la albolá y la cachucha. Estas danzas están cargadas de un potente simbolismo que tiene su origen en la lucha de

⁵⁰⁵Apud., AA.VV., *El amor brujo: ballet de teatres de...* (ob. cit., p. 37): Manuel de Falla.

⁵⁰⁶ Cf. Jacinto Choza y Jesús de Garay, *Danza de oriente y danza de occidente*, Sevilla, Thémata, 2006.

⁵⁰⁷ Cf. *Ibidem*.

sexos. Es por ello que sus pasos son siempre muy voluptuosos y las gitanas, independientemente de su edad o talla, realizan insinuantes movimientos con su vientre. La mayoría de estos bailes han llegado hasta nosotros desvirtuados, perdiendo, como apunta Walter Starkie en su libro *Don Gitano*, «una gran parte de su violencia salvaje, probablemente, al adaptarse al cuadro flamenco»⁵⁰⁸. La zambra es lo más parecido a un rito exaltado que las gitanas ejecutaban como poseídas por misteriosas pulsiones⁵⁰⁹. Más que un baile alegre es un ritual grave y melancólico.

La cachucha es la petición de perdón del gitano por haber raptado a la novia. Es el momento más álgido de la zambra en la que intervienen bailaores y músicos al unísono. Etimológicamente, el vocablo «cachucha» podría estar relacionado con la denominación de los órganos reproductores femeninos en algunos países iberoamericanos. Ángel Álvarez Caballero recoge en su libro *El baile flamenco* una coplilla que hace referencia a este término:

La cachucha de mi mare
Es más grande que la mía,
Que se la vide ayer tarde
Cuando se queó dormía⁵¹⁰.

- El bolero flamenco, en su estado primigenio, es uno de los bailes característicos del Sacromonte que Antonia investigó.
- Otro baile fundamental para los gitanos es el fandango: danza de movimiento vivo, ejecutada por cuatro mujeres acompañadas de coro. Se compone en tres tiempos de música de guitarra y palillos que acompañan al canto. El compás ternario, los versos octosílabos y el frecuente empleo de castañuelas marcan un estrecho parentesco con la jota. Desde principios del siglo XIX, el flamenco adoptó rasgos de los

⁵⁰⁸ Walter Starkie, *Don Gitano: aventuras de un irlandés con su violín en Marruecos, Andalucía y en La Mancha*, trad. Antonio Espina, Barcelona, Ediciones Pallas, 1935.

⁵⁰⁹ *Apud.*, Ángel Álvarez Caballero, *El baile flamenco*, Madrid, Alianza, 2004, p. 169; Pérez Losa.

⁵¹⁰ Ángel Álvarez Caballero, *El baile flamenco* (ob. cit., p. 168).

fandangos andaluces, dando así lugar a los llamados «fandangos aflencaos» que son considerados hoy día uno de los palos flamencos fundamentales. La forma del fandango, posiblemente, es la que ha conocido una mayor evolución dentro del flamenco. Los bailes de candil son otra variante del fandango por la que Antonia Mercé se interesó a lo largo de su carrera como coreógrafa⁵¹¹.

- Pero, sobre todo, el tango gitano, que es el que probablemente más influyó en la coreografía de Antonia Mercé, con un baile pensado para una única bailaora que incita constantemente al coro con vibrantes movimientos.

La Argentina intuyó desde un primer momento la significación ancestral de la danza. Aunque, como ya hemos comentado, recibió de su padre una formación clásica, sus verdaderas maestras serán gitanas del Albaicín, bailadoras de las ventas y cafés cantantes. Con respecto a todo esto, Martín Abizanda recupera una curiosa anécdota del Teatro Romea:

Al tabladillo del Romea, y al frente de un público bullanguero [...] acudía Antonia, una mocita ya [...]. Al Romea fue por azar, una noche, el propio Don Manuel Mercé, según cuentan; júzguese de su pasmo cuando reconoció en la figurilla graciosa y pimpante, mientras ejecutaba uno de esos bailes desdeñables para todo un maestro del Teatro Real, a su mismísima hija. [...] Cuando Antonia, después de escuchar la filípica de su padre y maestro, salía a la calle, un hombre como de unos treinta años se acercó y dijo a don Manuel:

–Hace usted mal en no dejarla bailar.

–Hago muy bien; soy su padre.

–Los derechos de los padres –insistió el desconocido– prescriben cuando se trata de impedir la aportación de bienes excelsos para la Humanidad. Su hija se hará una gran artista.

–¡Nunca –bramo el señor Mercé– en escenarios propios de gitanos y chulos!

–Y a todo esto, ¿qué le importa a usted? ¿Quién es usted?

El otro, sin inmutarse, respondió:

–Yo no soy nadie; me llamo Manuel de Falla...⁵¹²

⁵¹¹ En 1927, Antonia Mercé estrena en la Volksoper de Hamburgo el ballet-pantomima *El fandango de candil*, con escenografía y vestuario de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938).

⁵¹² Martín Abizanda, «La vida breve y gloriosa de Antonia Mercé», en *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, p. 72.

III.3.4. El contacto con lo jondo: las viejas Macarrona y Golondrina

Los primeros contactos de Antonia Mercé con lo jondo se remontan a su papel como protagonista en el montaje de *El Embrujo de Sevilla*, estrenado en el Teatro Alhambra de Londres en 1914, cuando tan solo contaba con veinticuatro años. En la compañía figuraban bailaoras como Lolilla la Flamenca, Encarnación Hurtado, Antonio el de Bilbao, Faico y Realito⁵¹³. Este último llegó a ser una verdadera institución dentro del flamenco en Sevilla, donde fundó una academia de baile.

Años antes del estreno de *El amor brujo*, Antonia Mercé recorrió el sur de Andalucía junto a su pianista, Carmencita Pérez, para estudiar los ritmos gitanos⁵¹⁴. De esta forma, pudo crear una coreografía adaptada a los gustos parisinos sin alejarse de las fuentes originales hispanas, vinculando la cultura española a la del resto de Europa. Este particular uso del folclore gitano y de lo popular es una de las claves del éxito de la pieza de Falla en 1925. Años después del estreno la propia Antonia confesaría:

El amor brujo traduce perfectamente la psicología de los gitanos del sur; está hecha de la carne desgarrada de un pueblo y, de extremo a extremo, revela las marcas tan palpables de su alma, amasijo de amor, de pasión, de fogsidad, de superstición religiosa. Me he empapado tan íntimamente de esta obra que está prácticamente incorporada a mí misma [...]. Le he entregado todo lo que hay en mí, todo lo que soy capaz de dar y, a cambio, me ha proporcionado, mientras descubría sus más sutiles secretos, la sensación de lo que puede ser algo inmortal⁵¹⁵.

Esa «psicología de los gitanos del sur» a la que Antonia se refiere tenía como símbolo en la España de la época a dos grandes figuras del flamenco como Golondrina (Fig. V.8) y Macarrona (Fig. V.9): unas ancianas que a principios del XX encarnaban el jondo clásico, instintivo y racial que Antonia Mercé supo rescatar y escenificar en su montaje. Podemos deducir de ello la

⁵¹³ Cf. Ángel Álvarez Caballero, *El baile flamenco* (ob. cit., p. 115).

⁵¹⁴ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco...* (ob. cit., p. 138).

⁵¹⁵ *Apud.*, AA.VV., *El amor brujo: ballet de teatres de...* (ob. cit., p. 40): Antonia Mercé.

tremenda labor de intelectualización que esta coreografía supuso para su creadora.

Para comprender mejor esa «fogosidad flamenca» que tanto inspiró a Antonia, resulta imprescindible aproximarse brevemente a la biografía de la Macarrona y la Golondrina.

Juana Vargas, conocida como la Macarrona (Jerez de la Frontera 1870-Sevilla, 1947), fue una de las grandes bailaoras de este país. En ella se aúnan la fuerza emotiva y la gracia, y su duende gitano fue admirado por reyes, príncipes y críticos. Representante indiscutible de la Edad de Oro del flamenco, sus orígenes se remontan a una casta de gitanos flamencos afincados en Jerez de la Frontera, aunque será en los cafés cantantes de Sevilla donde alcance su esplendor como artista.

Antonia Mercé la vio bailar por primera vez en un café cantante de Sevilla, al principio de su carrera. Pero, realmente, será el último día de celebración del Concurso de Cante Jondo de Granada (1922) cuando esta figura colosal del baile flamenco se cruce en su camino. Según parece, el poeta José Carlos de Luna ofreció una fiesta en el Hotel Washington Irvin, donde la vieja Macarrona apareció bailando por alegrías. Su danza conmocionó de tal forma a Antonia Mercé (que para estas fechas ya estaba preparando el montaje de *El amor brujo*) que se arrodilló a sus pies, la descalzó y se llevó sus zapatos⁵¹⁶. Lamentablemente, apenas existen confirmaciones directas del encuentro entre estas dos figuras del baile, sin embargo, sí que existen multitud de testimonios de los invitados al concurso que describen el efecto de su baile. Fernando el de Triana la describió así:

Esta es la que hace muchos años reina en el arte de bailar flamenco, porque la dotó Dios de todo lo necesario para que así sea: cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo, gracia en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitables. Cuando con su mantón de Manila y su bata de falseta, queda la cola de su bata por detrás en matemática línea recta; y cuando en los diferentes pasos de dicha falseta tiene que dar una vuelta rápida con

⁵¹⁶ Cf. Ángel Álvarez Caballero, *El baile flamenco* (ob. cit., p. 115).

parada en firme, quedan sus pies suavemente reliados en la cola de su bata, semejando una preciosa escultura colocada sobre delicado pedestal⁵¹⁷.

Al final de su vida se refugió en la enseñanza para hacer frente a las penurias, como cuenta en una entrevista en *ABC* concedida al periodista sevillano Gil Gómez Bajuelo (1898-1960):

–¿Cuánto dinero habrá ganado usted?

–Mucho. Como ahora para comprar tres o cuatro docenas de fincas. Y muchas joyas, muchos brillantes he tenido. Pero lo que pasa en la flamenquería como no tenemos cabeza *pa ná*, cuando volví la cara, ya tenía aquí la vejez y la enfermedad. Ya ve usted, Rafaé el Gallo el dinero que ha *ganao* y le han tenido que dar un beneficio...⁵¹⁸

Otra importante fuente coreográfica para Antonia Mercé fue María Gracia Cortés Campos, apodada la Golondrina. Representante de una de las primeras zambras documentadas en el Sacromonte, llegó a convertirse en matriarca del flamenco granadino. Fue llamada así por el oscuro color de su piel y por su nervio. Era hija de un herrero y se casó con un tratante de ganados con el que tuvo tres hijos: el cantaor Miguel Amaya Cortés y las geniales Carmen y Dolores Amaya.

Como bien recoge José Carlos de Luna, la Golondrina también conmovió profundamente a Antonia Mercé cuando la vio bailar en el Concurso de Cante Jondo. Este mágico momento tuvo lugar fuera de programa, en una fiesta privada que Falla organizó para sus invitados más selectos en un carmen de la Alhambra. José Carlos de Luna fue testigo del encuentro:

Invitada Antonia Mercé «La Argentina», que actuaba en uno de los teatros de la ciudad, se presentó en la fiesta cuando ya encandelada se preparaba el terreno al cante. Cantaba Chacón y a la guitarra Ramón Montoya. De puntillas entró Antonia y se ovilló a nuestra vera. Nadie se movía ni, al parecer, respiraba. Frente a nosotros, agazapada en el suelo como un montoncillo de picón, lloraba mansamente una viejecita, prendida en las soleares de Enrique el Mellizo que Chacón decía como los ángeles. [...] Se inició entonces uno de esos acontecimientos sin aparente importancia, pero que dejan un recuerdo siempre

⁵¹⁷ Fernando Rodríguez el de Triana, *Arte y artistas flamencos* (ob. cit., p. 148).

⁵¹⁸ Gil Gómez Bajuelo, «Evocación a Juana La Macarrona», *ABC*, Sevilla (15 de diciembre de 1945).

jugoso y vivo. Levantose la viejecilla gitana y dirigiéndose a Montoya le dijo sin preámbulos: —¡Niño! Sigue por el mismo toque que voy a bailarlas. Extraña, aquella ruina que para honrar la fiesta lucía sus galas de señora; vestido casi pingajoso de seda negra y encajes crema, un pañolito de talle de crespón celeste bordado de rosas pajizas, unos deformados zapatos de lona blanca y chato tacón de cachurrilla... ¡Era un espantapájaros!, y... sin embargo, ¡tenía un no sé qué de garboso empaque!... ¡Ordenó a Montoya con tan graciosa y segura autoridad!... [...] La vieja, derecha como un álamo, levantó los brazos y echó atrás la cabeza con majestad impresionante; sus ojos de color violeta no pestañeaban, y en el encopetado moño de su pelo, casi negro, apenas temblaba un ramito de blancas azaleas al cobijo de la peineta de pasta rosa.

Principió a bailar y todos sentimos ese soplo de raro viento que eriza el vello y da escalofríos. Apareció en Montoya la sonrisita de estupor, y Chacón, que nunca cantaba para bailaores, temblándole el labio —su tic de emocionado— se arrancó por las soleares de Ramón el de Triana, que se pegan al baile como un volante más del vestido a las piernas que lo mandan y airean. ¿Qué era aquello? [...] La voz temblorosa de Antonia Mercé nos susurró al oído: «¿Bailo yo bien?...».

Y aquella artista de fama universal murmuró tras un suspiro casi angustioso: «...¡Si yo produjera en los públicos la mitad de la emoción que siento ahora!... ¡Mira cómo estoy!».

Y una mano fina, helada y temblorosa se apoyó en la nuestra, que estaba muy cabal de temperatura [...]. Por soleares no hemos vuelto a ver bailar como aquella noche...⁵¹⁹

⁵¹⁹ José Carlos de Luna, *Gitanos de la Bética*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1989, p. 68.

III.4. DRAMATIZACIÓN DEL FOLCLORE ANDALUZ

III.4.1. El montaje de 1925

Según apunta Díaz de Quijano, Antonia Mercé pensó en readaptar *El amor brujo* desde el primer momento, pero su respeto hacia la figura de Pastora Imperio la llevó a esperar: «Como Antonia era una sincera y apasionada admiradora de “Pastora”, no pensó en una revisión, sino hasta estar convencida de que “Pastora” no lo intentaba»⁵²⁰.

Finalmente, *El amor brujo* se reestrena, en forma de *ballet* en un acto, el 23 de mayo de 1925. El recital tuvo lugar en el Teatro Trianon-Lyrique⁵²¹ de París bajo la dirección musical de Manuel de Falla, dentro de los espectáculos que organizaba Mme. Beriza, antigua cantante de ópera convertida en empresaria. El teatro había agotado las entradas para un programa encabezado por *Le carrosse du saint-sacrement* (*La carroza del santo sacramento*) de Lord Berners, *L'histoire du soldat* (*La historia del soldado*) de Igor Stravinsky y *L'amour sorcier*; todas ellas presentadas en el contexto de los Espectáculos Bériza. A diferencia de la primera versión de 1915, este estreno resultó ser un rotundo éxito mediático. Hasta tal punto que a las seis representaciones iniciales se añadieron diecinueve más⁵²².

Entre las claves que sirven para entender este triunfo podría analizarse el factor tiempo ya que, para empezar, Antonia Mercé dedicó cuatro años de su vida a dominar la pieza y conseguir el favor de Manuel de Falla, tarea bastante ardua, a juzgar por la interminable correspondencia entre la bailarina y el compositor⁵²³. La dedicación y perfeccionismo con los que Antonia se entregó a

⁵²⁰ Máximo Díaz de Quijano, «Historia de *El amor brujo*», en *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, p. 77.

⁵²¹ La gestión de este teatro correspondía a Louis Masson, que se decantó por el estreno de piezas innovadoras.

⁵²² Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco y...* (ob. cit., p. 113).

⁵²³ Véase Anexo I, apartado 1.1.

este montaje han quedado reflejados en declaraciones como las que hizo al periodista Julio Romano con motivo de su estreno:

–¿Modifica usted sus bailes de una vez para otra? –Mucho. Hay bailes que los hago hace seis o siete años, y cuando vuelvo a bailarlos siempre encuentro en ellos cosas nuevas. Yo no sé si es que se pulen, que se aquilatan y se afinan con el trabajo. Una prueba de esto la tengo en el ballet de *El amor brujo*. Cada vez que lo pongo veo en él facetas que antes no había visto, aspectos distintos que han surgido en los bailes anteriores⁵²⁴.

Otro aspecto importante fue el hecho de que la Argentina supiera llegar a la esencia dramática del texto de María Martínez Sierra, escenificando la lucha interior de la que es víctima, la gitana Candelas, al encontrarse atrapada entre un amor arcaico y violento (el del Espectro) y otro tangible y apacible (el de Carmelo). Es por ello que el fantasma, George Wague, aparece como una pesada losa de la que Candelas intenta escapar. La coreografía, que nada tenía que ver con la propuesta de Pastora Imperio, estaba llena de bailes extraídos de rituales gitanos y trajes típicos.

En su análisis, Antonio Gallego ha podido observar que de la antigua división en dos cuadros, Falla siguió conservando para el *ballet* de 1925 una clara estructuración en dos bloques o partes, convirtiendo el fragmento de más éxito y «el más popular» en el clímax de la obra: la «Danza ritual del fuego»⁵²⁵. Brevemente el argumento quedó del siguiente modo:

Candelas, la bella gitana, es cortejada por Carmelo, pero el fantasma de su amante, un gitano celoso, la persigue y se interpone entre ella y Carmelo. Carmelo convence a Lucía, una joven gitana, de que finja estar enamorada del fantasma, hasta que él pueda darle a Candelas el beso de amor perfecto. Finalmente el Espectro sucumbe al encantamiento de Lucía y Carmelo intercambia su ansiado beso con Candela. Amanece y

⁵²⁴ Julio Romano, «Entrevista histórica de flamenco. Antonia Mercé, La Argentina», *Nuevo Mundo*, [sin núm.] (1931).

⁵²⁵ Gallego, Antonio, *Manuel de Falla y El amor brujo* (ob. cit.).

repican las campanas para celebrar la conquista de los malos espíritus y la felicidad de la pareja.

La mejora más significativa en la versión definitiva es que la acción se distribuía entre todos los intérpretes, evitando así el excesivo protagonismo que tenía Candelas en la versión original, y que hubiera dificultado los necesarios descansos que implica el *ballet*. A todo ello hay que añadir el afán de sintetizar el argumento original preservando la esencia de la acción dramática. El libreto es revisado por sus autores, conservando siempre el acento andaluz. Además, se incorpora al diseño de su cubierta un dibujo de Natalia Gontcharova (1881-1962), escenógrafa de la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev.

En su libro *Manuel de Falla y El amor brujo*, Gallego incluye en francés el argumento inédito de la versión que después se adaptó a *ballet*. A continuación se reproduce dicho argumento, que con ocasión de esta investigación se ha traducido al castellano:

Argumento del Ballet en la partitura impresa de canto-piano (1921)

Resumen

Candelas, una mujer joven, muy guapa y pasional, ha querido a un gitano malvado, celoso y vicioso, pero que a su vez es fascinante y zalamero. Aunque ha tenido una vida muy infeliz con él, lo ha amado profundamente y ha llorado su pérdida, e incluso se ve incapaz de olvidarlo. Sus recuerdos por él son algo así como un sueño hipnótico o un hechizo enfermizo, truculento y exasperante. Está aterrorizada por el pensamiento de que el muerto no se ha ido totalmente, que puede volver y continuar amándola de una manera violenta, oscura, infiel y mimosa. Ella es presa de sus pensamientos del pasado, como si estuviera bajo la influencia de un espectro; aunque sea joven, fuerte y vivaz. La primavera vuelve y con ella el amor en forma de *Carmelo*.

Carmelo, un joven apuesto, enamorado y gallardo, la corteja. *Candelas*, no dispuesta a dejarse vencer, casi inconscientemente le corresponde con su amor, pero su obsesión por los fantasmas del pasado le impiden continuar con su presente. Cuando *Carmelo* se aproxima a ella e intenta hacerla partícipe de su pasión, el *Espectro* vuelve y atemoriza a *Candelas*, separándola de su amor. Ellos no pueden intercambiar el beso de amor perfecto.

Carmelo se ha ido, *Candelas* languidece y se marchita. Se siente embrujada y sus amores del pasado parecen merodearla como murciélagos malignos y funestos. Pero este malvado hechizo tiene que romperse, y *Carmelo* cree haber encontrado el remedio. Él fue una vez camarada del gitano cuyo espectro persigue a *Candelas*. Sabe que el amante muerto era el típico galán andaluz celoso e infiel. Aunque parece que incluso después de la muerte sigue

conservando su buen gusto por las mujeres guapas, hay que descubrir su lado débil y de este modo distraerlo de sus celos póstumos para que *Carmelo* pueda intercambiar con *Candelas* el beso perfecto, contra el que la brujería del amor no puede prevalecer.

Carmelo convence a *Lucía*, una gitana joven, guapa y encantadora, amiga de *Candelas* para que finja agrado frente al espectro. *Lucía*, por su amor hacia *Candelas* y por curiosidad femenina, acepta. La idea de jugar con un fantasma le resulta tentadora y novedosa. ¡Entonces, el hombre muerto estaba lleno de vida! *Lucía* asume el puesto de centinela. *Carmelo* vuelve para cortejar a *Candelas*, y el *Espectro* interviene... pero él se encuentra con la pequeña y encantadora gitana, ni puede ni quiere resistirse a la tentación porque nunca ha dicho no a los encantos de un rostro bonito. Intenta cortejar a *Lucía*, persuadiéndola y rogándole, la joven gitana coqueta casi lo lleva a la locura. Mientras tanto, *Carmelo* consigue convencer a *Candelas* de su amor, y la vida triunfa sobre la muerte y sobre el pasado. Los amantes intercambian un último beso que supone la derrota de la maldad del *Espectro*, que yace definitivamente vencido por amor⁵²⁶.

Esquematisando las escenas de la versión definitiva podemos evaluar los cambios que reestructuraron la acción en un discurso de doce escenas, algunas de ellas muy fugaces, como «El aparecido» o «A media noche»⁵²⁷:

⁵²⁶ Texto original en francés en: Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo* (ob. cit., pp. 214-222).

⁵²⁷ Cf. *Idem*, p. 140.

Tabla 2. Estructura *Ballet de El amor brujo* 1925

ESTRUCTURA BALLET 1925		
Temática	Escenas	Texto
AMOR BRUJO	1. ^a	Introducción Escena en la cueva
AMOR DOLIDO	2. ^a	«Canción del amor dolido»
	3. ^a	Introducción del espíritu
—	4. ^a	«Danza del terror» (Anteriormente: «Danza del fuego fatuo»)
—	5. ^a	«El Círculo mágico» Sin recitar (Anteriormente: «Romance del pescador»)
	6. ^a	Sortilegio
AMOR BRUJO	7. ^a	«Danza ritual del fuego» (Anteriormente: «Danza del fin del día»)
	8. ^a	Alucinaciones
—	9. ^a	«Canción del fuego fatuo»
AMOR BRUJO	10. ^a	«Pantomima» (Intermedio)
AMOR POPULAR		
—	11. ^a	«Danza del juego del amor» y «Danza y canción de la bruja fingida»
AMOR POPULAR	12. ^a	«Las campanas del amanecer»

En lo que se refiere a la orquestación, se mantuvo la instrumentación de las versiones de 1916 y 1917 en las partes no suprimidas. La plantilla orquestal quedó de la siguiente manera: voz (mezzosoprano), dos flautas (piccolo), oboe (corno inglés), dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas, timbales, percusión, piano y cuerda. Dolores Moreno se encargó de escribir las partituras para las castañuelas. Así pues, mientras que en la versión original se intentaba recrear la cultura gitana empleando para ello gitanos, como la madre de Pastora para las partes cantadas, en el *ballet* *Antonia* introdujo la aportación de cantantes de ópera al estilo francés, fusionando, de esta forma, lo español con lo moderno. El propio Falla escogió a la mezzosoprano francesa Ninón Vallin y a la soprano española Conchita Supervía para las partes cantadas.

Tal y como recoge Ninotchka Devorah Bennahum en su estudio *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, la partitura original contenía ocho secuencias, separadas por danza, que empezaban y acababan con un diálogo hablado de carácter pantomímico protagonizado por Candelas y que Antonia suprimió para esta versión, no centrando ya el argumento en la figura de Candelas e imprimiéndole un mayor carácter coral al conjunto.

Para terminar, conviene recordar que esta producción formaba parte de la Exposición Universal de las Artes Decorativas de París de 1925, que mostraba el *style moderne*, más popularmente conocido como *art déco*. Todo ello generó un gusto por «lo gitano» y «lo español» que a lo largo del XIX había sido impulsado por el romanticismo. La aportación de Bizet con *Carmen*, la popularidad de textos como el *Viaje a España* de Théophile Gautier o la transcendencia literaria de leyendas como el *Quijote* o *Don Juan* dieron lugar a una visión de España como mito orientalista, imponiendo una estética de fascinación por lo exótico sin la cual París no hubiera estado preparado para el estreno de *El amor brujo* (Fig. V.10). Esta representación en París contó con el equipo y el reparto que se recogen a continuación:

Equipo técnico:

- Música: Manuel de Falla.
- Dirección orquestal: Manuel de Falla.
- Dirección de escena y coreografía: Antonia Mercé, excepto el personaje de Carmelo, cuyo baile fue creado por el propio Vicente Escudero (Fig. V.11).
- Escenografía y vestuario: Gustavo Bacarissas, pintor (Gibraltar, 1873-Sevilla, 1971). Véase el capítulo VII.
- Libreto y dramaturgia: María Lejárraga.
- Duración: veintitrés minutos aproximadamente.

Dramatis personae:

- Candelas: Antonia Mercé.
- Carmelo: interpretado por Vicente Escudero; su papel en este montaje también supuso un antes y un después en la dramatización del baile flamenco. De hecho, este *ballet* será una constante a lo largo de su carrera. El éxito de la Argentina en París, con Vicente Escudero como pareja estelar, se repetirá enseguida por el mundo entero.
- Lucía: personaje de la gitanilla en la primera versión. Fue interpretado por Carmita Escudero, hermana de Vicente Escudero.
- Espectro: el mimo francés George Wague. No era bailarín, pero sí el mimo más popular de todo París. Colaborador asiduo de la mítica bailarina Colette⁵²⁸. Wague palió sus carencias como bailarín con dramáticos gestos y miradas penetrantes (Fig. V.12).

⁵²⁸ Sidonie-Cabrielle Colette nació en un pueblo de Borgoña. Las largas trenzas de Colette y su aire desinhibido fascinaron a intelectuales como el joven Marcel Proust, Claude Debussy, Alfred Jarry o Paul Valéry, entre otros muchos. Su marido la animó a escribir sus recuerdos, que quedaron recogidos en la popular serie *Claudine*, la cual comprende novelas como *Claudine en la escuela* (1900), *Claudine en París* (1901), *Claudine en su casa* (1902) y, finalmente, *Claudine desaparece* (1903). Se divorcia en 1906, convirtiéndose, poco tiempo después, en una artista de variedades. Entre los numerosos escándalos que protagonizó destacan sus actuaciones desnuda en el Moulin Rouge (sus espectáculos fueron prohibidos en numerosas ocasiones) o los constantes rumores sobre sus relaciones lesbianas. Especialmente sonada fue su relación con la

- Trece bailaores gitanos integraban el cuerpo de baile que había sido elegido concienzudamente por la Argentina tras una larga selección. Esta decisión de llevar a gitanos auténticos a un teatro clásico y afrancesado como el Trianon también resultó muy exótica y atrayente para el público francés.

III.4.2. El guion escénico: plan de danza

La correspondencia Falla-Argentina permite dilucidar cómo los primeros cambios empezaron por la partitura, la cual se modificó ampliamente reduciendo su duración casi a la mitad para adaptarse al ritmo del *ballet*. Estos retoques motivaron la revisión del argumento primitivo.

En las cartas consultadas en el Archivo Manuel de Falla⁵²⁹ se observa el interés de Antonia Mercé por conseguir la *mise en scène* o guion escénico⁵³⁰ que Falla y el resto de autores prepararon con motivo de la interpretación de la *suite* de *El amor brujo* y que Joaquín Turina interpretó en Madrid el 14 de enero de 1919. Este guion aportó un carácter teatral a la obra, estructurándola en un *ballet* que pudiera ser interpretado internacionalmente.

A continuación se incluye el primer guion escénico que se ha podido documentar. Corresponde a 1919 y las notas del propio Falla se han traducido del francés⁵³¹:

aristócrata Matilde de Mornay, conocida como Missy. A pesar de su mala reputación, Colette será la primera mujer en ingresar en la Academia Goncourt, a cuya presidencia accederá en 1949. Morirá el 3 de agosto de 1954. Para más información, véase *Colette* de Jean Cocteau (Paris, Grasset, 1955).

⁵²⁹ Véase correspondencia Falla-Antonia Mercé la Argentina, AMF (carpeta de correspondencia 7276).

⁵³⁰ Falla escribió el guión escénico para la publicación de J. & W. Chester.

⁵³¹ El plan de danzas en francés se encuentra mecanografiado en el AMF. En el momento de realizar este estudio no se encontró el texto en castellano. Por todo ello, se facilita una traducción.

EL BALLET: PLAN DE DANZA (1919-1920?)

1.º –Introducción. –Candelas y otras gitanas ancianas y jóvenes están en su «cueva». Se hace de noche. Unas trenzan las cestas, otras murmuran entre dientes conjuraciones. Candelas echa las cartas y mira con un poco de miedo de un lado a otro: suspira. Carmelo aparece al fondo; una de las ancianas señala a Candelas. Candelas observa cómo se aproxima un poco inquieto; por fin ella se levanta y va hacia él. Las otras gitanas se ríen para sus adentros, con maldad... Rápidamente el Espectro aparece y corta el paso de Candelas.

2.º –Danza del fuego fatuo. –Candelas, mirando al Espectro, huye despavorida. El Espectro la persigue y la hechiza. Las demás, que no pueden ver al Espectro, están aterrorizadas presenciando las contorsiones de Candelas; mientras tanto, se refugian en un rincón. En medio de la danza, dos grandes murciélagos cómplices del Espectro, entran y se precipitan sobre el grupo de mujeres; estas huyen de los murciélagos al igual que Candelas huye del Espectro. Candelas, hechizada, se queda inmóvil en el centro de la escena; entran más murciélagos; las mujeres bailan enloquecidas. El Espectro se ríe con maldad de la farsa tan divertida que ha provocado y se acerca a Candelas, que comienza a bailar de nuevo; finalmente, las mujeres huyen, los pájaros las persiguen, el Espectro las manipula, todos desaparecen. (También Carmela) Candelas se queda sola.

3.º –Canción del fuego fatuo. –Se escucha de fondo una canción: Candelas, presa de unas horribles alucinaciones..., finalmente va a esconderse en el rincón más oscuro de la «cueva», se queda allí, temblando y rezando. Carmelo aparece de nuevo: busca a Candelas pero no la ve, así que se va de allí, sintiéndose desgraciado y apenado.

4.º –Danza del fuego (Pasada la medianoche). –Las doce campanadas de medianoche están a punto a repicar. Candelas se levanta lentamente, sale de su escondite y religiosamente se dispone a llevar a cabo los ritos de medianoche. Las demás mujeres vuelven para formar parte de la danza sagrada que va a ahuyentar a los malos espíritus. Llevan unos «candiles», unos calderos de cobre, unos panderos, etc. Candelas coloca unos inciensos sobre un pequeño brasero. El humo se alza: todas bailan a su alrededor. De repente, un búho irrumpe en la escena haciendo que el aire se arremoline; cuando la danza termina, el pájaro desaparece. La danza acaba y las mujeres se retiran respetuosamente. La escena se queda vacía: las campanadas de medianoche resuenan a lo lejos.

5.º –*Romance del pescador*. –En la escena se ha hecho de noche. Candelas regresa: lleva en la mano un «candil» encendido. Recorre la escena lentamente unas tres veces haciendo genuflexiones y postrándose, con lo que espera apaciguar los infernales celos del Espectro. Después, derrama algunas gotas de aceite en un viejo vaso que se encuentra en un rincón de la «cueva» y, al mismo tiempo, recita algo en voz baja, como en una especie de rezo: el «Romance del pescador». Unos vapores azulados salen del vaso. Candelas prosigue con sus mágicas genuflexiones: por fin, el vapor que sale del vaso se vuelve rojo y reza, haciéndose la señal de la santa Cruz.

6.º –*Intermedio*. –Carmelo aparece al fondo: viene de buscar a Candelas; quiere ir hacia él. Pero en seguida, a pesar de los conjuros, el Espectro vuelve a aparecer. Entonces es Carmelo quien huye; Candelas quiere seguirlo, el Espectro lo impide y después se va. Candelas llora; Lucía, la pequeña gitana, su amiga, va a consolarla; ambas conversan. Carmelo vuelve; ve a Lucía con Candelas y entonces piensa que la podría utilizar para distraer al Espectro. La llama y va hacia él; los dos se quedan solos a la entrada de la cueva; le explica que tiene que conseguir retener al Espectro cuando regrese; esta hace un gesto de aprobación y continúa consolando a Candelas; se queda en la puerta. Carmelo entra en la «cueva».

7.º –*Danza de «La bruja fingida»* –En el mismo momento en el que Carmelo entra y se dirige hacia Candelas, el Espectro reaparece... pero... Lucía está cerca de la puerta: lo espera, le hace arreglos; el Espectro se queda prendado de ella –¡es tan bella!–. Y entonces, como en sus mejores tiempos de vividor, solo quiere obtener el amor de la pequeña coqueta: ella baila, él la sigue, ella se deja atrapar... escapa, a él le da un poco de rabia, ella ríe, él le sigue el juego. Mientras tanto, Candelas y Carmelo se han reencontrado –¡por fin!– al otro lado de la escena, ellos también bailan en perfecta armonía. De repente, en un momento, el Espectro cree haberse apoderado de Lucía, pero esta lo esquiva rápidamente, coge el mágico vaso en el que Candelas ha vertido unas gotas de aceite y se lo arroja a la cara. El Espectro se disuelve en una masa de vapores y desaparece siendo destruido. Este es el momento en el que Carmelo y Candelas intercambian el beso del triunfo del amor.

8.º –*Final*. –La luz del nuevo día brilla al fondo; las campanadas suenan al viento. Los enamorados se quieren, Lucía ríe y baila. La vida, el amor, el presente lleno de realidades y promesas ha triunfado sobre el pasado, la muerte, el recuerdo morboso de todos los espectros, de todos los fantasmas. ¡Hay que vivir la vida con alegría, espléndidamente!

Partiendo de este guion se creará el plan de danza definitivo, correspondiente a 1921, en el que Antonia Mercé se basó para organizar su coreografía. En el proceso de evolución escénica y dramática de *El amor brujo* hacia su estructuración para el *ballet* de 1925 pueden apreciarse tres cambios significativos respecto al guion de 1919 (los resaltamos con distintos colores para apreciarlos con más claridad):

- 1) Los personajes dejaban de hablar y los fragmentos cantados son interpretados desde fuera de la escena.
- 2) El «Romance del pescador», pasa a llamarse «El círculo mágico» y se adelanta respecto a la versión de 1920, situándose tras la «Danza del terror».
- 3) «La canción del fuego fatuo» se retrasa y se ubica tras la «Danza ritual del fuego».

PLAN DE ESCENA DEFINITIVO EMPLEADO EN EL *BALLET* EN UN ACTO (1921?)⁵³²

- Se hace de noche. Candelas y las demás gitanas ancianas y jóvenes están en su cueva. Unas trenzan las cestas, otras murmuran entre dientes las conjuraciones. La mayoría de las mujeres están sentadas en el suelo, también Candelas, que echa las cartas al lado del velón (lámpara de aceite de la que salen tres o cuatro picos) colocado sobre el suelo. Se ve a tres ancianas gitanas reunidas junto a la chimenea y a una niña pequeña, ataviada con las vestimentas propias de una anciana, que parece presa de un gran miedo. Además, se podría decir que este miedo flota en el ambiente.
- Candelas mira, inquieta, de un lado a otro, examinando las cartas que hablan de su suerte.
- Las otras gitanas se hacen señales de complicidad entre ellas al observar el nerviosismo de Candelas.
- Esta inquietud, siempre acompañada por la incógnita del destino, crece progresivamente en la casa hasta alcanzar el clímax.
- Después del cual sobreviene un profundo sentimiento de tristeza, de hastío...

⁵³² Guion de escena transcrito inéditamente del francés original, localizado en el AMF. Cada movimiento escénico ha sido indicado con un punto.

- Se escucha una voz que procede del interior de la cueva (de los bastidores, pero muy cerca de la escena) que canta las penas del amor.
- En mitad de la canción, Carmelo aparece al fondo, viene por el camino que llega a la entrada de la cueva.
- Una de las ancianas lo señala mientras Candelas, cada vez más inquieta, lo ve aproximarse.
- Al final de la canción se levanta y, después de un momento de duda, se marcha con un paso poco decidido al encuentro de Carmelo.
- Las demás gitanas se ríen para sus adentros, con maldad...
- Una extraña y misteriosa luz se hace en la cueva.
- Y, enseguida, el Espectro aparece y cierra el paso a Candelas que aterrorizada se detiene mirando fijamente al fantasma.
- Los dos fuegos recorren la cueva rodeando a Candelas.
- Es entonces cuando huye despavorida.
- El Aparecido la persigue, la hechiza («Danza del terror»). Las demás gitanas, que no ven al Espectro, están aterrorizadas por las contorsiones de Candelas y se refugian en un rincón.
- En medio de la danza, dos murciélagos, que son los cómplices del Aparecido, entran en la cueva haciendo círculos en el aire. De un golpe, se precipitan sobre el grupo formado por mujeres. Estas, horrorizadas, intentan huir al igual que Candelas lo hace del Aparecido.
- En un momento dado, Candelas se queda inmóvil en el centro de la escena; más murciélagos entran; las mujeres bailan enloquecidas como si una fuerza misteriosa las poseyera.
- El Aparecido se ríe con maldad de la farsa tan divertida que ha provocado y se aproxima a Candelas, que comienza a bailar de nuevo. Finalmente, las mujeres consiguen huir, los murciélagos las persiguen, el Espectro las manipula, todos desaparecen...
- («El círculo mágico») En la escena se ha hecho de noche. Candelas regresa de allí por uno de los agujeros de la cueva. Lleva en la mano un candil encendido. Recorre la escena lentamente, unas tres veces, haciendo genuflexiones y postrándose, con lo que espera apaciguar los infernales celos del Aparecido. Después, derrama algunas gotas de aceite en un viejo vaso que se encuentra en un rincón de la cueva y, al mismo tiempo, recita algo en voz baja, como en una especie de rezo: el «Romance del pescador». Unos vapores azulados salen del vaso. Candelas prosigue con sus mágicas genuflexiones; ya, al fin, el vapor que sale del vaso se vuelve rojo e ilumina por un momento la cueva.
- Candelas, asustada, se arrodilla haciéndose la señal de la Santa Cruz.
- Las doce campanadas de medianoche están a punto a repicar. Candelas se levanta lentamente, sale de su escondite y religiosamente se dispone a llevar a cabo los ritos de medianoche. Mientras tanto, las demás mujeres vuelven, temerosas, poco a poco, para formar parte de la danza sagrada que va a ahuyentar a los malos espíritus; llevan candiles, calderos de cobre, panderos, etc.
- («Danza ritual del fuego»). Candelas coloca unos inciensos en un pequeño brasero que está en mitad de la escena. El humo se alza, todas bailan a su

alrededor. Un búho irrumpe en la escena de repente haciendo que el aire se arremoline; cuando desaparece, la danza acaba.

- Las mujeres se retiran respetuosamente. Salen todas por el agujero de la entrada, excepto dos o tres viejas que entran en la cueva que sirve de vivienda. Candelas, hundida, se queda sola en la escena. Quiere levantarse para salir pero justo en ese momento

- el Espectro, que surge de entre las sombras, le hace unas terribles muecas

- desapareciendo enseguida.

- Candelas llora temblando de dolor y de pavor

- y retrocediendo, se deja caer sobre un colchón o montón de harapos que se encuentran al fondo de la cueva, se estira y se queda como dormida.

- Los fuegos fatuos han reaparecido con el Espectro,

- se van de allí, eclipsados por un rayo de luna que invade la escena a través de una especie de tragaluz abierto en lo alto («Canción del fuego fatuo»).

- Se escucha a lo lejos una Canción —la del *Fuego fatuo*—. Poco a poco, la voz se hace más próxima y Lucía entra en escena cantando y bailando.

(Esta canción, en caso de necesidad, se podría cantar en bastidores pero Lucía tiene que bailar siempre)⁵³³.

- Lucía, siempre bailando, sale de la cueva y desaparece por el camino exterior, mientras que Carmelo aparece de nuevo y busca a Candelas. Esta se despierta con la mirada fija en él, se levanta y parece querer ir al encuentro de Carmelo.

- Pero de repente, el Espectro vuelve más furioso que nunca. Hace unos gestos y unas muecas terroríficas.

- A pesar de todos los esfuerzos que hace Carmelo por aproximarse a Candelas, parece vencido por una fuerza misteriosa que se lo impide y, haciendo grandes gestos amenazadores, se esconde.

- Candelas, temblando, y como dando un grito de pavor, se postra, la cara contra el suelo, y

- el fantasma desaparece.

- Algunas gitanas ancianas salen por uno de los agujeros del interior de la cueva y, como atraídas por los gritos de horror de Candelas, van hacia ella y

- con lástima (que debe coincidir discretamente con los acentos rítmicos de la música) la levantan, la consuelan...

- A la orden de Candelas, se van de allí, se marchan con lentitud girando la cabeza.

- Candelas se queda sola en la escena.

- El camino exterior que lleva al agujero de la entrada parece todo plateado por los rayos lunares. Allí se ve a Carmelo y a Lucía que charlan, se dirigen con lentitud hacia el interior de la cueva. Candelas está celosa y por primera vez, el amor que sentía por Carmelo, casi sin saberlo, se afirma triunfalmente.

- Los temores sobre sus celos se disipan cuando ve a Lucía avanzar hacia ella,

- que la saluda alegremente, lo cual es un presagio optimista, y le señala a Carmelo. Este se ha quedado en el camino obedeciendo una orden de Lucía, que quiere evitar la reaparición enojosa...

⁵³³ Ante el temor de encontrar una bailarina que cantara se permite que esta parte sea interpretada fuera de escena.

- Desde ese momento, la armonía es perfecta entre Candelas y Carmelo: los dos enamorados expresan sus sentimientos a dúo, siempre en la distancia: ella en la cueva y él fuera.
- Lucía vela para que esta distancia se mantenga. Además, ella tiene trazado su plan con Carmelo. Otras gitanas jóvenes aparecen al final del camino. Miran con alegría la escena de amor y la comentan con movimientos discretamente rítmicos.
- Poco a poco, se aproximan hasta encontrarse delante de Candelas,
- la saludan con simpatía tras lo que
- todas desaparecen corriendo.
- Pero Candelas comienza a marchitarse. Su felicidad está ensombrecida por el miedo. ¿Cómo deshacerse del Aparecido? Lucía trata de consolarla.
- Le hace entrever la felicidad perfecta que le espera. Candelas le pregunta cómo será esta.
- Lucía le dice que tiene que esperar un poco: confiar en ella.
- Enseguida, le hace una señal a Carmelo para que entre; se acerca a Candelas, pero después de que Lucía se haya colocado delante de los enamorados.
- El Espectro vuelve, como de costumbre, pero Lucía, más bella que nunca y completamente envuelta por el claro de la luna, está frente a él. El Aparecido se queda prendado de ella, entonces, como en sus mejores tiempos de vividor, solo quiere obtener el amor de la pequeña coqueta: ella baila, él la sigue, ella se deja atrapar... escapa, a él le da un poco de rabia, ella ríe, él lo toma por un juego. Mientras tanto, Candelas y Carmelo se han reencontrado —¡por fin!— al otro lado de la escena, ellos también bailan en perfecta armonía.
(Las canciones se mezclan en esta danza y al final)
- (La parte vocal de esta danza y la del final puede ser cantada por Lucía entre bastidores, por una voz femenina situada muy cerca de la escena o incluso por la misma orquesta).
- En medio de esta «Danza del juego del amor» se ve a un grupo de gitanas jóvenes —grupo que tiene que aumentar poco a poco— al final del camino que comienza a clarear por los primeros resplandores de la aurora.
- El Aparecido, que conserva cierto rasgo cómico sobrenatural, se manifiesta ahora ante todos. Además, ya se había manifestado ante Lucía devolviéndole a su amado.
- Las gitanas jóvenes irrumpen alegremente en la cueva y con una danza loca rodean al Aparecido poco a poco.
- Entonces, el Aparecido cree haberse apoderado de Lucía, esta lo esquivo rápidamente, coge el mágico vaso en el que Candelas ha vertido unas gotas de aceite y se lo arroja a la cara. El Espectro se disuelve en una masa de vapores
- y desaparece siendo destruido. No queda de él ni su viejo traje: las gitanas jóvenes lo engalanan y lo llevan en lo alto como un trofeo, salen de la cueva corriendo.
- Final. La luz del nuevo día brilla al fondo; las campanas repican al viento. Los enamorados se quieren, Lucía ríe y baila.
- Carmelo y Candelas, más unidos que nunca, abandonan el lugar del terror donde tanto han sufrido. Se van de allí por el camino resplandeciente de sol.

- La vida, el amor, el presente lleno de realidades y promesas ha triunfado sobre el pasado, la muerte, el recuerdo morboso de todos los espectros, de todos los fantasmas. ¡Hay que vivir la vida con alegría, espléndidamente!

Mientras Antonia Mercé se hacía con el guion de escena (tarea dificultosa, a juzgar por la correspondencia Falla-Argentina, Argentina-Turina), empezó a montar los primeros solos de baile; comenzó los ensayos bailando primero algunas piezas como la «Danza del fuego» o la «Pantomima», pero sin escenografía. Estos fragmentos que iba montando se estrenaron en sus grandes actuaciones como parte del repertorio y, de esa forma, fue puliendo cada escena al tiempo que experimentaba sobre el tablado. Posteriormente, incorporó a los otros tres protagonistas (el Espectro, Carmelo y Lucía) y, finalmente, añadió un coro de trece bailarines gitanos seleccionados por ella misma. Paralelamente, encargó y supervisó la escenografía y el vestuario. En el montaje empleó cuatro años durante los cuales se documentó y aprendió los antiguos rituales gitanos, revisando la obra y yendo de vez en cuando a Granada para consultar al maestro Falla. Y, así, la obra originaria de carácter pantomímico se transformó en un *ballet* del que fueron eliminados los fragmentos cantados, preservando el argumento y creando una adaptación sinfónica⁵³⁴.

Después de París, el montaje se presentó en Burdeos. De este estreno nos queda una anécdota que recoge Vicente Escudero en sus memorias y que nos da una noción del carácter disciplinado y recto de Antonia. Al parecer, en uno de los ensayos, la bailarina advirtió sentado en un rincón a Vicente Escudero y exclamó severamente: «Vicente, ¿qué haces ahí? ¡Hala! A ensayar». Y él, que también tenía un fuerte carácter le dijo: «Pues ahora no ensayo. ¡Ea! Además a mí no me hace falta ensayar!». Tras este acontecimiento, Vicente se enteró de que Antonia Mercé había dicho por los pasillos: «Este Vicente es un demonio; ha conseguido ponerme nerviosa; siempre ensaya de cualquier manera, y el caso es que cuando sale al escenario cae siempre de pie como los gatos».

⁵³⁴ Cf. Máximo Díaz de Quijano, «Historia de *El amor brujo*» (ob. cit., pp. 76-77).

Tras el reestreno en Trianon-Lyrique, la Argentina revaloriza la obra de Falla, consiguiendo una versión definitiva en la que se basaron grandes creadores posteriores como la Argentinita, Carlos Saura, Gades o el propio Vicente Escudero, que tras la muerte de Antonia Mercé (1936), continuó representando el *ballet*. Años después, recordando este montaje, el propio Escudero escribirá en sus memorias: «Yo creo que el secreto estaba en ella, y se lo llevó a la gloria para siempre, pues hasta el presente nadie ha logrado dar con él, ni lo conseguirá»⁵³⁵ (Fig. V.33).

III.4.3. *El amor brujo* en el París de 1925

Público y prensa se volcaron con el estreno de 1925, reconociendo la calidad escénica y musical de *El amor brujo*. No corrió la misma suerte Stravinsky y su *Historia de un soldado*, estrenado en el mismo recital pero con críticas muy desfavorables.

Según parece, cuando empezó a sonar la música de Stravinsky, una parte del auditorio comenzó a abuchear, lo cual aumentó el nerviosismo de los españoles presentes entre el público. Juan Gisbert recoge en su crónica de esa noche la inquietud del grupo de intelectuales que desde el palco temían un nuevo fracaso:

En el palco estábamos Madame Debussy, María del Carmen Falla —hermana del compositor—, el poeta Eduardo Marquina y yo; Marquina me dijo:
—¿Qué nos pasará ahora a nosotros?
—Nosotros éramos, naturalmente, Falla y *El amor brujo*⁵³⁶.

Testigos del estreno como Eduardo Marquina, el guitarrista Andrés Segovia o el torero Miguel del Pino describieron cómo, cuando llegó el momento de *El amor brujo*, el público quedó fascinado. El Trianon-Lyrique

⁵³⁵ Vicente Escudero, *Mi baile*, Barcelona, Ed. Montaner y Simón, 1947, pp. 13-14

⁵³⁶ *Apud.*, Mercedes Albi, «Antonia Mercé y Néstor», *Danza en escena*, núm. XXIV (2009), p. 29: Juan Gisbert.

estalló en una indescriptible ovación que no terminaba nunca⁵³⁷. Los aplausos fueron tales que Antonia Mercé concedió un bis de la «Danza del fuego» y, posteriormente, tuvieron que salir a saludar varias veces Falla y Vicente Escudero. Durante los treinta y seis días que estuvo en cartel la pieza, resultó ser un clamoroso éxito. Pero, ¿qué fue lo que Antonia Mercé le aportó a la obra para que triunfase de tal manera?

Para empezar, la llevó a cabo como producción independiente, a diferencia de la decisión de Gregorio Martínez Sierra, que en 1915 hizo figurar la obra como el último acto de una función privada. El crítico André Levinson y distintos cronistas franceses coincidían en que el dúo creado por Antonia y Wague en la «Danza del terror» (Fig. V.31) representaba una especie de exorcismo a través del cual se purificaban las pasiones contenidas: «la pantomima de la Argentina y Wague servía como preludio a la lucha contra el instinto oculto, a partir de un cuerpo tensado por la pantomima, inclinado hacia la tierra por el miedo»⁵³⁸. El mismo Levinson concluía su crónica afirmando que «*El amor brujo* iba mucho más allá de una simple danza estética, representando la imagen del alma que viaja y lucha contra el caos»⁵³⁹.

En la *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Koechvin (afamado músico francés) escribió: «En esta obra destacan la pureza de líneas de la escritura, la simplicidad en la riqueza y la originalidad sin exageración»⁵⁴⁰. *Le Figaro* también publicó una reseña a toda página con la fotografía de la Argentina⁵⁴¹.

Respecto a la prensa española, en este caso, interpretó *El amor brujo* como la búsqueda de una identidad española (no olvidemos que en la época existía una preocupación por hacer una música buena nacional que se vio reforzada

⁵³⁷ Apud., AA.VV., *El amor brujo: ballet de teatres de...* (ob. cit., p.39): Juan Gisbert.

⁵³⁸ André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, París, Éditions Ducharte et Van Buggenhoudt, 1928, p. 55.

⁵³⁹ *Idem*, p. 60.

⁵⁴⁰ David Barbero y Gabriel Consuegra, «*El amor brujo* a través de... (ob. cit.).

⁵⁴¹ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española* (ob. cit., p. 113).

por el florecimiento periodístico). Pahissa cuenta en sus memorias cómo, entre algunos asistentes al concierto, por citar algunos, el compositor mexicano Manuel Ponce, el guitarrista linarense Andrés Segovia, el poeta Díez Canedo o el pintor Miguel del Pino, le comunicaron categóricamente el éxito de Falla:

Manuel de Falla ha triunfado nuevamente en París. En el Trianon-Lyrique representando *El amor brujo*, bailado por La Argentina y por Vicente Escudero, de la cual dice la revista musical «Le Menestrel» [...]. Obra admirable, de un acento típico irresistible, de una extraña capacidad sugestiva⁵⁴².

Igualmente interesantes son las reflexiones de Margarita Nelken para *ABC* en las que alaba el estilo culto y personal de Antonia Mercé:

En *El amor brujo*, en ese su mayor triunfo —y el mayor triunfo de la música y la danza españolas—, la Argentina, siguiendo fraternalmente la inspiración de Falla, no ha querido ni apartarse en una sola nota de la savia popular ni dar esta en ninguna de sus expresiones sino refinada por la estilización. De este modo, la danza popular es nuevamente rito y expresión perdurable, nacida en lo más recóndito de la raza, y proyectándose, sin envilecerse en espectáculo, sobre las modalidades exóticas que influye en lugar de situarse servilmente a ellas. Y así puede decirse también que este *Amor Brujo* de La Argentina lava, a la faz del mundo, las culpas de las bailarinas nuestras que, para refinar su arte, lo internacionalizan. De todas las artes, la danza es la que más fácilmente puede prostituirse. ¡Es tan fácil seguir la pendiente del gusto de la masa...!⁵⁴³

El Heraldo del 20 de julio de 1936 le dedicó las siguientes palabras a Antonia Mercé en la crónica de su muerte a causa de un ataque cardíaco:

Es ella la primera bailarina que estiliza el flamenco, dándole rango en el Mundo [...]. La Argentina coronaba actualmente su obra gloriosa acoplando a su hermoso repertorio las joyas orquestales de nuestros músicos insignes. Ese *Amor Brujo* de nuestra adorada compatriota no se podrá mejorar. Ni su interpretación de *Córdoba* de Albéniz, ni la *Danza quinta* de Granados, bailada por todos los escenarios...⁵⁴⁴

La muerte de la Argentina fue calificada de «pérdida nacional» por los periódicos del momento, que se encontraban colapsados por el levantamiento militar que desencadenó la Guerra Civil. Toda la prensa recordaba y reconocía

⁵⁴² Walter, «Manuel de Falla ha triunfado...», *La Vanguardia*, Madrid (4 de abril de 1925).

⁵⁴³ Margarita Nelken, «La Argentina y el triunfo de *El amor brujo*», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (24 de enero de 1926), p. 94.

⁵⁴⁴ Anónimo, «Ha muerto La Argentina», *El Heraldo* (20 de julio de 1936).

su extraordinaria labor como coreógrafa y su inolvidable versión de *El amor brujo*: «La ilustre creadora de *El amor brujo*, de el maestro Falla, [...] se ha ido para siempre»⁵⁴⁵.

Resulta relevante, para terminar este apartado, recordar la nota en prensa que realizó la coreógrafa Mariemma, continuadora del estilo de Antonia Mercé, cuando en 1997 salió en defensa de la bailarina con motivo del reestreno de la versión original de *El amor brujo* en el Teatro Lara de Madrid en cuyo programa se la calificó como «la más bella de la versiones». Contra tales afirmaciones recuerda Mariemma en *ABC*:

En París se han asociado siempre estos tres nombres: «El amor brujo, Falla, La Argentina» [...]. Que como una anécdota curiosa se haya representado en Madrid la primera versión de «El amor brujo», tal y como se estrenó en 1915, me parece interesante. Que se pretenda hacernos creer que esta versión es la debiera prevalecer sobre la que el mismo Falla revisó, modificó y estrenó en París diez años más tarde y que es la que ininterrumpidamente se interpreta en el mundo entero es ciertamente erróneo⁵⁴⁶.

III.4.4. Evolución de *El amor brujo* en la carrera de Antonia Mercé

Tras asumir la dirección escénica, la coreografía y el papel protagonista (Candelas) para el estreno del *El amor brujo* de Falla, la Argentina representó muchas más veces la obra y en varias ocasiones volvió a encargarse del vestuario y la escenografía por el desgaste (Fig. V.32).

A lo largo de su carrera fue perfeccionando su puesta en escena, hasta tal punto que hay en los archivos del Museo del Teatro de Barcelona (Palacio Güel) una tarjeta del compositor a Antonia Mercé en la que la reconoce «como la mejor Candelas de “El amor brujo”»⁵⁴⁷.

Con el estreno de *El amor brujo* en París, la Argentina se consolidó como bailarina, quizás por ello desde 1926 intentó, sin éxito, que Falla le concediese la

⁵⁴⁵ Anónimo, «Ha muerto Antonia Mercé, *La Argentina*, la más grande bailarina española sobre los escenarios del mundo», *La Libertad* (21 de julio de 1936).

⁵⁴⁶ Mariemma, «Manuel de Falla y “*El amor brujo*”», *ABC* (4 de diciembre de 1997), p. 92.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

exclusividad de la obra. Se desconoce la causa por la cual el maestro se negó a otorgársela. Se conserva una carta de 1929 en la que Falla aborda este tema directamente:

Lo que usted ha hecho —escribe Falla— y hace del *Amor brujo* es algo tan magnífico que, aun en el mejor de los casos, nada ni nadie podría oscurecerlo. Por eso no me explico su reiterado deseo de obtener esa exclusiva. Es más: para mí, la mayor garantía de que no decaiga el interés de usted por el *Amor brujo* me la ofrece precisamente la no existencia de esa exclusiva. La experiencia propia y ajena me hace creer que la posesión absoluta de un derecho (salvo determinados casos que nada tienen que ver con esto) hace, al menos, disminuir el interés por el objeto de la posesión, y siendo así, usted misma, sin que apenas —o nada— se diese cuenta de ello, iría sintiendo desaparecer ese cariño con que usted tanto honra la obra y que tanta alegría me da. Reflexione sobre esto y verá cómo no me falta razón, aunque lo que digo pueda, de momento, producir en usted alguna indignada protesta. Piense también, admirada amiga, que usted y el *Amor brujo* son, virtualmente, una misma cosa, y que así está reconocido por todos. ¿Qué mejor «exclusiva» que está?...⁵⁴⁸

De cualquier manera, *El amor brujo* se convirtió en el estandarte de Antonia Mercé. Prueba de ello son algunos de los elogios que recibió en el homenaje de 1930 en la Universidad de Columbia (Nueva York), con intervención de García Lorca:

... Llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto, que se pueda recordar sin maraña; he aquí la lengua de la bailarina. Pues bien, nadie en el mundo ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y hueso como Antonia Mercé. Porque une a su intuición nativa de la danza una inteligencia rítmica y una comprensión de las formas de su cuerpo que solamente han tenido los grandes maestros de la danza española...⁵⁴⁹.

Entre la crítica y los intelectuales del momento *El amor brujo* de Antonia Mercé era entendido como una versión culta de la danza popular andaluza, ella había sabido acercar el folclore andaluz al teatro.

No recuerdo haber bailado nunca el Amor Brujo —afirmó en una ocasión— sin sentir una de esas emociones que la dejan a una tambaleante... Me he compenetrado tan íntimamente con esta obra que

⁵⁴⁸ Carta de Falla a la Argentina, Granada, 30 de agosto de 1929, Colección de la Ópera de París.

⁵⁴⁹ *Apud.*, AA.VV., Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990 (ob. cit., p. 129): Federico García Lorca, *Elogio a Antonia Mercé «La Argentina»*.

está como incorporada a mí misma. No es solamente el resultado de diez años de trabajo que le he consagrado, maravillándome cada día más de las bellezas que encierra, sino sobre todo el efecto de un conocimiento y de una comunión que datan de su origen⁵⁵⁰.

Son incontables los testimonios en prensa que recogen y evocan el papel de Antonia como Candelas. El periodista Félix García, por citar algún ejemplo, narró para *ABC* el debut de *El amor brujo* en los Campos Elíseos:

No olvidaré mi primer encuentro incidentalmente feliz, en la representación de *El amor brujo*. Era a finales de junio de 1927, de paso en París para Alemania. Mi gran sorpresa al llegar allí fue ver profusamente anunciado el estreno en los Campos Elíseos de *El amor brujo*. Y allá fui con otros españoles [...]. Antonia Mercé, la Argentina —¡qué *Danza del fuego!*— dejó prendida en los ojos en el aire, la maravilla de su figura⁵⁵¹.

Otros, como el historiador Emilio Sanz de Soto⁵⁵², describieron el efecto de su danza:

Una luz inquietante iluminaba los movimientos casi irreales de Antonia Mercé. La música parecía envolverla, acariciarla, acoplándola amorosamente. Era el suyo un ritual de esperanza: ni de vida, ni de muerte. De esperanza imposible [...]. Era puramente trágica, sin disonancia alguna. Todo en ella era armonía [...]. Nadie absolutamente nadie, me ha vuelto a hacer sentir desde un escenario que, la belleza, cuando es absoluta, tan solo dura un instante, pero ese instante queda en uno iluminando nuestra soledad⁵⁵³.

Entre las representaciones de *El amor brujo* fue memorable la representada en Madrid, en el Teatro Español, el 28 de abril de 1934 (Fig. V.34). El reparto era el siguiente: Antonia Mercé como Candelas, Vicente Escudero en el papel de Carmelo, Pastora Imperio como Lucía y Miguel de Molina de

⁵⁵⁰ Antonia Mercé, «Confesiones de Antonia Mercé», en *Argentina* (ob. cit., p. 94).

⁵⁵¹ Félix García, «Recuerdo de Falla», *ABC*, Sevilla (02 de julio de 1978), p. 3.

⁵⁵² Historiador de cine y crítico de arte, además de colaborador, con innumerables artículos, de revistas y periódicos. Aunque estudió derecho, no ejerció la profesión de abogado. Dedicó su vida al séptimo arte, colaborando con cineastas como Luis Buñuel o Carlos Saura.

⁵⁵³ Emilio Sanz de Soto, «Una confesión», en *Historia musical de El amor brujo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986, p. 245.

Espectro⁵⁵⁴. Antonio Fernández-Cid escribió un artículo inmortalizando esta versión:

Con todo el respeto, y en muchos casos devoción, hacia tantos «grandes» auténticos, puedo afirmar que la máxima emoción de mi vida en el mundo plural de la danza, cualquiera que sea el tipo de la que se proponga, la debo a las memorables representaciones, cuatro exactamente, de «El amor brujo», que en otras tantas fechas consecutivas de la primavera de 1934 tuve la suerte de disfrutar en el Teatro Español de Madrid, con Antonia Mercé como «Candelas» por completo insuperable⁵⁵⁵.

Probablemente presagiando la importancia que tendría para la posteridad, en una ocasión, Antonia declaró:

Me parece que esta música penetra dentro de mí con la fuerza irresistible de un primer amor; vuelve a brotar de mí con movimientos ineluctables. Le he dado de mí, todo lo que soy capaz de dar y a cambio, ella me ha procurado, mientras iba descubriendo sus más sutiles secretos, la sensación de lo que puede ser algo inmortal...⁵⁵⁶

Máximo Díaz de Quijano rememora cómo ideó Antonia Mercé el reestreno de *El amor brujo* en Madrid. Al parecer, visitaba con asiduidad el estudio de Máximo, y en una de estas veladas coincidió con Pastora Imperio. La noche se fue animando y ambas improvisaron conjuntamente algunos bailes. A la mañana siguiente, Antonia telefoneó a Máximo confesándole que no había podido dormir en toda la noche pensando en un nuevo proyecto «*El amor brujo* en Madrid, y nada menos que con este reparto: Ella “Candelas”; “Pastora Imperio”, “Lucía”; “Carmelo”, Vicente Escudero y “El Espectro”,... ¡González Marín!»⁵⁵⁷. Este último no llegó a formar parte del repertorio definitivo porque al parecer tuvo miedo de la prueba y renunció. El reparto definitivo quedó de la siguiente manera:

⁵⁵⁴ Miguel de Molina interpretó a Carmelo en 1933, y acompañó a la Argentina como el Espectro en 1934 —Teatro Español de Madrid—. Se comprometió a volver a trabajar con Antonia Mercé en los Ballets Españoles, proyecto que se truncará con la muerte de la bailarina, el 18 de julio de 1936.

⁵⁵⁵ Antonio Fernández-Cid, «Antonia Mercé, La Argentina: Un hito», *ABC*, Madrid (7 de noviembre de 1990), p. 87.

⁵⁵⁶ Antonia Mercé, «Confesiones de Antonia Mercé», en *Argentina* (ob. cit., p. 94).

⁵⁵⁷ Máximo Díaz de Quijano, «Historia de *El amor brujo*» (ob. cit., p. 78).

Equipo técnico:

- Música: Manuel de Falla.
- Dirección orquestal: Enrique Fernández Arbós a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid.
- Dirección de escena y coreografía: Antonia Mercé.
- Escenografía y vestuario: Gustavo Bacarisas.

Dramatis personae:

- Candelas: Antonia Mercé.
- Carmelo: Vicente Escudero.
- Lucía: Pastora Imperio.
- Espectro: Miguel de Molina.
- Vieja: encarnada por la actriz eslava Moycesenko.

El 19 de junio de 1936, a la edad de cuarenta y dos años, la Argentina representó por primera y última vez *El amor brujo* en la Ópera de París. Apenas un mes después, el 18 de julio a las nueve de la noche, moría de un infarto al corazón. Tras su muerte, Falla hizo una cosa insólita, exigió públicamente que el *ballet* no fuese representado por las «imitadoras» de Antonia Mercé; según Devorah Bennahum, se estaba refiriendo a la Argentinita y a Teresina⁵⁵⁸, ya que ambas estaban representando la pieza «sin ningún refinamiento» a juicio de Falla, así que se negó a que estas utilizaran la partitura original en sus montajes (Fig. V.29).

Desconocemos los motivos que le impulsaron a tal resolución. Algunos estudios apuntan a que en los años finales de su vida Falla se volvió profundamente religioso, así como muy recatado en lo que a aspectos sexuales se refiere. Sin embargo, también podríamos entender esta postura como un acto de respeto y admiración hacia el trabajo de Antonia Mercé. Sea como fuere, la consecuencia directa de esto fue que, al menos en el extranjero, la versión de 1925 permaneció en el imaginario de los intelectuales y seguidores de la danza,

⁵⁵⁸ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco y...* (ob. cit., p. 135).

mientras que en España se fue olvidando el legado de la figura de Antonia Mercé a esta obra.

Tabla 3. Cronología: *El amor brujo* y Antonia Mercé

CRONOLOGÍA: EL AMOR BRUJO Y ANTONIA MERCÉ	
1915	15 de abril: se estrena <i>El amor brujo</i> en el Teatro Lara de Madrid.
1917	Se estrena en el Teatro Eslava de Madrid <i>El corregidor y la molinera</i> , basada en la obra de Alarcón <i>El sombrero de tres picos</i> . En el Teatro Real, en versión concierto para pequeña orquesta, se estrena <i>El amor brujo</i> .
1925	25 de mayo: se estrena <i>El amor brujo</i> en el teatro parisino Trianon-Lyrique. 29 de junio: <i>El amor brujo</i> se estrena en la Ópera-Comique con la dirección de Manuel de Falla. Antonia Mercé comienza a padecer problemas de salud.
1927	18 de mayo: estreno en los Campos Elíseos de <i>El amor brujo</i> , con dirección de Ernesto Halffter. 17 de junio: representación de <i>El amor brujo</i> dentro del Festival de Teatro de los Campos Elíseos.
1928	9 de marzo: Festival Manuel de Falla en la Ópera Cómica de París. Antonia Mercé baila <i>El amor brujo</i> . 27 de abril: la Argentina presenta en la Ópera Cómica de París los Ballets Espagnols. Es la primera vez en la historia que una española funda su propia compañía de baile a nivel empresarial.
1929	A partir del 10 de junio: representación de <i>El amor brujo</i> en la Ópera Cómica de París (Fig. I.3). A partir del 3 de junio: representación de <i>El amor brujo</i> en Teatro Marigny, París.
1930	Mayo: nueve representaciones de <i>El amor brujo</i> en la Ópera Cómica de París.
1931	3 de diciembre: Manuel Azaña concede el Lazo de Isabel la Católica a la Argentina.
1933	Gira por Sudamérica. 12 de agosto: Bronislava Nijinska le presenta el cuerpo de baile del Teatro Colón donde, con ocho bailarinas y en doce días, monta <i>El amor brujo</i> . Con Raúl Blanco como Carmelo.
1934	28 de abril: Teatro Español de Madrid. Estreno de <i>El amor brujo</i> con la participación de otras tres figuras imperecederas que, por última vez, volvían a coincidir: Vicente Escudero en el papel de Carmelo, Miguel de Molina como Espectro y nuevamente

	Pastora Imperio, esta vez en el papel de Lucía (Fig. V.34).
1936	<p>19 de junio: representación de <i>El amor brujo</i> en la Ópera Cómica de París.</p> <p>Principios de julio: Antonia Mercé y Max Aub proponen al presidente de la República Española la creación de una Escuela Nacional de Danza dentro del Teatro Nacional, con profesores como Vicente Escudero o Encarnación López.</p> <p>Intento frustrado de reunir a Antonia Mercé y Vicente Escudero en Nueva York por parte de un gran empresario norteamericano. El contrato comprendía catorce semanas.</p> <p>18 de julio de este año: muere Antonia Mercé en Bayona.</p>

III.5. ESCENOGRAFÍA E INDUMENTARIA EN *EL AMOR BRUJO* DE ANTONIA MERCÉ

III.5.1. Elementos iconográficos. Aspectos decorativos de la cultura rural gitana

Como hemos visto, la escenografía de *El amor brujo* tenía su origen en la cultura y modo de vida de los clanes gitanos del Sacromonte. Tanto Bacarisas como Antonia se inspiraron en los objetos, colores y formas de la vida privada gitana.

Las encaladas cuevas del Sacromonte son lugares únicos en el mundo y en Andalucía. En su interior se hacinaban los gitanos en condiciones nada románticas: la pobreza, la falta de higiene y la picaresca reinaban en este suburbio de Granada. La siguiente cita de Walter Starkie recrea la miseria de este grotesco barrio:

Las cuevas se hallan una junto a otra y van descendiendo colocadas en forma de anfiteatro. Estrechos senderos se ramifican en todas direcciones entre grandes breñales de chumberas y aloes. Por todas partes hay cabras, perros y chicos pidiendo limosna [...]. Según subía las cuevas eran más cochambrosas y estaban más diseminadas. A la entrada de algunas había mujeres haciendo cestas [...]. Me chocó ver que muchas de las cuevas del Sacromonte estaban habitadas por andaluces pobres como si fuesen gitanos. Vivían arriba en la cresta de la montaña en puercas viviendas. Estas cuevas no tenían más que una sola habitación con las paredes en roca viva, desprovistas de ladrillo o encalado. En una de aquellas covachas una numerosa familia de chiquillos retozaba en el suelo entre cabras, cieno, gallinas y perros sarnosos⁵⁵⁹.

En otro capítulo nos describe el interior de una de estas cuevas destinada al turismo y que, a juzgar por las palabras de Starkie, distaba mucho de la realidad en que vivían los verdaderos moradores del Sacromonte: «Nuestra cueva resplandecía de luces. El suelo, muy limpio, de baldosín encarnado,

⁵⁵⁹ Walter Starkie, *Don Gitano: aventuras de un irlandés con...* (ob. cit., p. 82).

brillaba. Los cacharros de cobre y las cacerolas colgadas de las paredes relucían como si fuesen de oro»⁵⁶⁰.

Con motivo del vigésimo aniversario de la muerte de Gustavo Bacarisas, ocurrida en Sevilla el 5 de enero de 1971, María Lobato escribe un artículo en *ABC* en el que hace referencia a la correspondencia entre Antonia Mercé y el artista: «Yo no te olvido [escribe Antonia a Gustavo] y tus éxitos van unidos a los míos: Tus trajes son un éxito enorme por donde voy...»⁵⁶¹. Lobato continúa apuntando que «en las distintas cartas de la bailarina al pintor se observa la seguridad de que Bacarisas conseguiría una autenticidad teatral, muestra de lo mucho que en él confiaba». Hay que añadir que Manuel de Falla, por su parte, había puntualizado que «la escenografía sea de Gustavo Bacarisas»⁵⁶².

Asimismo, esta correspondencia es reflejo del carácter perfeccionista de Antonia Mercé. En estas cartas insiste en cuidar hasta el más mínimo detalle de la indumentaria y la caracterización:

... te pediré vigiles la ejecución: el de Lucía, Carmelo y Espectro. Los otros ya veremos. No creas, que buen trabajo vas a tener con nuestro «Amor brujo», pues el decorado también hay que retocarlo [...].

Lo que sí quiero que pienses y rápidamente es un afiche-retrato mío, pues ese seguramente lo haremos, pues no tendrá una relación fija con nada más que de mí. Ese debes de ponerlo en tres o cuatro colores y alrededor de 1 metro sobre 1 metro 50 o 60...⁵⁶³

Bacarisas realizó bocetos, maquetas y figurines (Fig. V.13) por encargo y bajo la supervisión de Antonia. Para comprender la propuesta de diseño de Bacarisas es necesario partir de la situación espacial dentro del recinto escénico que albergó este estreno. El *Trianon-Lyrique* era un teatro de reducidas dimensiones, preparado para un aforo de unas quinientas localidades y forrado

⁵⁶⁰ *Idem*, p. 108.

⁵⁶¹ María Lobato, «Antonia Mercé “La Argentina” ... (ob. cit., p. 57).

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ *Ibidem*. Antonia Mercé. Párrafos tomados de una de las cartas dirigida al pintor desde el Orange Hotel-Meizer Karel de Nijmegen, con fecha de 7 de abril, sin precisar el año, si bien por la fecha impresa puede deducirse que fue en la década de los treinta.

de terciopelo y cortinajes de color rojo. Bacarisas pensó en todos estos elementos y por ello esbozó un único decorado con capacidad para posibles cambios, como venía siendo habitual en las escenografías destinadas a las óperas francesas.

La acción principal tiene lugar en un único espacio múltiple que variaba muy rápidamente al final del segundo cuadro. Se trataba de un espacio cerrado y fatídico, entendido como metáfora espacial de la dramaturgia del texto.

Como podemos ver en las imágenes conservadas, la escenografía estaba llena de elementos gitanos que reproducían el interior de una cueva granadina del Sacromonte y que envolvían la danza en un ambiente exótico y recóndito. El decorado nos sumerge en un paisaje nocturno, envuelto en el misterio de una cueva granadina. Resulta muy significativo el uso del color negro con el que Bacarisas rotula los elementos escenográficos como si de un cartel a lo grande se tratase.

Conjuntamente, Antonia integró su baile de forma dramática dentro de la escenografía, intercalando pasos de *ballet* clásico con gestos pantomímicos.

Si analizamos las pocas imágenes que han llegado hasta nosotros, podemos contemplar un espacio abovedado que, como si de una cavidad mágica se tratara, envuelve al espectador proyectando una especie de caverna mística ante los espectadores.

El coro de gitanos aprovechaba esas cavidades de la cueva para replegarse y dejar sola a Candelas. En algunas escenas, se desplazaba haciendo desfilar frente al público francés jarras y cántaros de barro, mantones y flecos. Antonia dispuso que el coro se deslizase como lo hacían los antiguos coros griegos, de tal forma que los bailarines anticipaban y narraban la acción, lamentándose o alarmándose. En otras ocasiones, se reunía en determinados puntos del escenario acompañando las entradas y salidas⁵⁶⁴. La escenografía quedaba reforzada por los ritmos de la orquesta y los bailarines. Así, en los

⁵⁶⁴ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco y...* (ob. cit., p. 116).

momentos de más tensión dramática, la Argentina se movía geométricamente, con bruscas posturas que contrastaban con la redondez de los volantes del vestuario (Fig. V.16).

El fuego era uno de elementos icónicos de este *ballet*. En los cuadros de mayor excitación, Candelas se dirigía a él y daba vueltas a su alrededor, al tiempo que taconeaba e inclinaba la cabeza hacia abajo como si estuviese rezando de miedo. En la «Danza del fuego» el coro se veía rodeado por una especie de antorchas de cincuenta centímetros (Fig. V.17).

Es muy significativo, para conocer la parquedad de medios escénicos de los que dispusieron en la representación, el texto de una carta que Vicente Escudero envía a Manuel de Falla desde Nueva York en 1935. En ella se informa sobre el éxito que acaban de obtener en la ciudad de los rascacielos con *El amor brujo* y resalta el hecho de que en esta ocasión contaban con un cuerpo de baile integrado por treinta y siete bailarines en escena, mientras que en el Trianón solo contaron con ocho bailarinas. Los fuegos fatuos, por ejemplo, se recrearon con dos alambres y una bombillita en la punta.

El color estaba igualmente marcado por un carácter histérico. Bacarisas eligió una paleta de pasteles claros y tonos fríos, las paredes recordaban al encalado de los pueblos andaluces y el cielo era de un azul muy oscuro. La utilería tenía acentos cálidos y marrones, en contraste con la gama fría de todo el decorado, y figuraba, en parte, pintada sobre telón. «Te repito —apunta la Argentina en una de sus cartas— lo que recomendaba del decorado, que la interpretación sea baja de tono y negra de contornos, y no realista...»⁵⁶⁵ (Fig. V.18, Fig. V.19 y Fig. V.20).

El esquema que se muestra a continuación nos permite situarnos espacialmente y detallar la evolución de espacios que hemos podido deducir de

⁵⁶⁵ Carta de Bacarisas a la Argentina, Colección de Ópera de París, Fonds Argentina, septiembre de 1927, Ref. 21/2.

las diferentes fuentes que describen la propuesta escenográfica. Advertimos, por ello, del carácter incompleto de esta tabla, que por falta de información visual no se ha podido perfeccionar.

Tabla 4. Evolución de espacios en *El amor brujo* de 1925

TEXTO	ESPACIOS (Fig. V.14 y Fig. V.15)
Prólogo	- En proscenio.
Primeras escenas	<ul style="list-style-type: none"> - Taberna gitana: entrada que recuerda a una cueva o a una taberna gitana. - Primera escena con bajorrelieve al estilo <i>art déco</i>. - Los arcos superiores de la escenografía colgaban de peine e iban quitándose y poniéndose según los cuadros. - Probablemente se trataba de arcos móviles. - En otras escenas, el fondo se abría dejando ver el panorama azul oscuro del cielo. - Los arcos precedían a un espacio exterior desde donde los personajes abandonaban la escena.
El decorado central representaba una cueva gitana, el espacio permitía los movimientos actorales circulares en los momentos más esotéricos.	
Dos escenas centrales	<ul style="list-style-type: none"> - Los arcos salían de escena por peine y la danza transcurría en un espacio interior. - Candelas danza alrededor del fuego y se encuentra con Espectro.
« Danza del fuego »	<ul style="list-style-type: none"> - Arcos colgados a poca altura y fuego. - En ciertos momentos los bailarines quedaban encerrados entre las estrecheces de los arcos como ocurre en las cuevas granadinas.
Epílogo	- En proscenio.

El vestuario también tenía un significado simbólico y Antonia le dio una especial importancia a su ejecución, cuidando cada detalle y elemento. Así, cada vez que el coro apartaba a Candelas del fantasma, los volantes de los trajes se alzaban en vertiginosos giros. Abundaban los chales drapados con rosas, rojos

y amarillos, los collares de perlas y las pulseras. Los mantones y toquillas se desplazaban por el escenario como formas redondas que rompían la línea sinuosa con bailaoras gruesas y de edad madura.

Realmente, la gran innovación de Bacarisas en el vestuario consistió en atuendos con volantes invertidos, volantes más largos de lo habitual que cruzaban todo el traje y el cuerpo (Fig. V.21, Fig. V.22, Fig. V.23 y Fig. V.24). «Haz lo que puedas —escribió Antonia— por que sean fieles a mis indicaciones y te ruego no permitas que las modistas u otros mejoren los croquis»⁵⁶⁶. Bacarisas tuvo que repetir más de un figurín para obtener el consentimiento de Antonia; así se evidencia en una de sus cartas cuando escribe:

Tú dirás que estoy loco. Ahí te envío un croquis que te lo confirmará. Aun después de haberte remitido el anterior me quedé con la espina... Tú sabes, pues eres artista, que a veces el exceso de voluntad hace que se insista demasiado sobre un tema que requiere soluciones y el resultado no llega a convencerles —hay que ver las cosas con ojo fresco. No he dejado de pensar en tu traje y hoy me he convencido, y espero que no me equivoque, de donde estaba el error...⁵⁶⁷.

La correspondencia Antonia-Bacarisas pone de manifiesto el deseo de emplear la artesanía tradicional en la confección del vestuario, repleto de bordados y brocados clásicos. El fantasma, por ejemplo, llevaba un característico sombrero puntiagudo y negro, un capote de matador y una cinta de bandolero en la frente.

Los peinados a base de cintas, recogidos, rizos y ondas al estilo de los años 20 completaban la indumentaria⁵⁶⁸. Para los zapatos se emplearon cintas de seda y piel. Carmelo y el fantasma llevaron botas de piel con botones y tocados inspirados en los bandoleros. Todo el vestuario tenía un sentido y estaba armonizado para recrear a una auténtica comunicad gitana. El resultado fue tan

⁵⁶⁶ Carta de Bacarisas a la Argentina, Colección de Ópera de París, Fonds Argentina, 1933, Ref. 21/16. Ref. B/23.

⁵⁶⁷ Carta de Bacarisas a la Argentina, Colección de Ópera de París, Fonds Argentina, febrero de 1936, Ref. 21/ 23.

⁵⁶⁸ Cf. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé. El flamenco y...* (ob. cit., p. 129).

bueno plásticamente que la Argentina lo empleó durante toda su carrera, volviéndolo a encargar hasta tres veces más a causa del desgaste de las giras (Fig. V.25, Fig. V.26, Fig. V.27, Fig. V.28 y Fig. V.29).

La utilería se caracterizaba por jarras de barro, mesas de madera, velas, platos de cerámica, manteles con bordados y chales cubriendo sillas de mimbre y partes del suelo. En la escena que tiene lugar en la caravana gitana aparecen muchos santos y figuras católicas, como la estampa de un santo que colgaba de la pared.

En la correspondencia entre Bacarisas y Antonia se observa el profundo conocimiento del pintor en materia de indumentaria y escenografía, y el carácter minucioso, hasta el extremo, que manifestó en este montaje. En las cartas se observan multitud de indicaciones acerca del color, la iluminación, la caracterización, la luminotecnia, la escenografía y la puesta en escena. Por ejemplo, en la siguiente cita se observa el cuidado por mantener el simbolismo de la indumentaria y los movimientos: «Te recomiendo evites en lo posible la luz rubí que es la muerte del color»⁵⁶⁹. En otros momentos demuestra su sentido escénico del vestuario: «...Cuida que los flecos de los mantones tuyos y de las bailarinas no sean pesados, que caigan sin que sean ligeros y ayuden al movimiento (Fig. V.30). Cuida la forma de bata de tu traje y las bailarinas que sea ajustado hasta las caderas y que después tenga vuelo que permite las batas de bailar (sin ser tan largas, naturalmente)»⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ Idoia Murga Castro, *Escenografía y figurinismo de...* (ob. cit., p. 7).

⁵⁷⁰ Carta de Bacarisas a la Argentina, Colección de Ópera de París, Fonds Argentina, septiembre de 1927, Ref. 21/ 2.

**CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO:
GITANERÍA (1915) Y *BALLET EN UN ACTO DE EL
AMOR BRUJO* (1925)**

IV.1. ESTUDIO EVOLUTIVO DEL LIBRETO

Si se comparan los argumentos de la primera y la última versión, se evidencia la gran diferencia argumental entre la *Gitanería* y el *ballet* de 1925. Mientras que en la versión de 1915, María Lejárraga nos describe la historia de una gitana no correspondida que emplea la brujería para despertar la pasión en un gitano que la ignora⁵⁷¹, en el *ballet* se nos relata la historia de amor frustrado entre Candelas y Carmelo, dos gitanos entre los que se interpone el espíritu de Espectro (un antiguo amante muerto). En este caso, la brujería será empleada para que otra gitana (Lucía) encante a Espectro y deje de interferir en el amor de la pareja. En conclusión, podemos afirmar que en la versión de 1915 toda la acción gira en torno a Candelas, mientras que en el *ballet* de 1925, la acción se vuelve mucho más compleja, distribuyéndose entre varios personajes.

En todo este proceso Falla se confesará coautor de los cambios en el argumento. No obstante, todos los documentos del libreto y el estilo dramático apuntan a María Martínez Sierra, cuyas obras, al igual que *El amor brujo*, reflejan el dominio del lenguaje escénico, con numerosas entradas y salidas para hilar, con la escenografía, las diferentes historias folclóricas que se van sucediendo y permitir que esta fuera cambiando al ritmo de la música y según las necesidades del baile.

Otra gran diferencia escénica entre estas dos versiones es que, mientras que *Gitanería* se podría englobar dentro de lo que se conoce como género pantomímico, en 1925 Antonia Mercé reestrena la obra en forma de *ballet*. Para ello, elimina los fragmentos narrativos y literales, algo que hasta ese momento no se había hecho. Recordemos que Falla, en su primera versión, nunca pensó en la escenificación de una pieza de teatro bailado, sino en homenajear a la cultura rural gitana a través de la música y el baile.

⁵⁷¹ Véanse notas del libreto original: capítulo III.

IV.2. DESGLOSE POR ESCENAS Y ACTOS

El siguiente esquema comparativo de la primera y la última versión se basa en los apuntes y el libreto original de María Martínez Sierra. Se han empleado colores para que pueda apreciarse con más claridad la reestructuración y evolución de la acción dramática. Las casillas que aparecen en blanco corresponden a escenas eliminadas en el *ballet*. Al igual que los textos hablados y cantados de la primera versión, que también fueron prácticamente eliminados en su totalidad⁵⁷².

De este análisis se deduce que la primera versión (*Gitanería*) se dividía en dos cuadros, precedidos de una introducción y con un intermedio al final del cuadro I. Un cambio de decorado entre ambos cuadros hizo que fuera necesario el intermedio, con objeto de cambiar la escenografía y facilitar el descanso de Pastora Imperio, en torno a la cual, recordemos, giraba la *Gitanería*. Por el contrario, la versión definitiva se sucede en un espacio único y múltiple, y el estratégico intermedio pasa a transformarse en una breve pantomima⁵⁷³.

⁵⁷² Este esquema se basa en el estudio de Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo* (ob. cit.).

⁵⁷³ Los colores se han incluido para que puedan apreciarse las correspondencias entre las dos versiones.

Tabla 5. Tabla comparativa versiones de *El amor brujo*

<i>Gitanería en dos cuadros</i> (1915) Duración: 40 min. aprox.		<i>Ballet en un acto (1921-1925)</i> Duración: 25 min. aprox.	
- Cuadro I: en la cueva de los gitanos		- En la cueva	
Escenas	Texto	Escenas	Texto
1. ^a	Introducción	1. ^a	Introducción
2. ^a	«Canción del amor dolido»	2. ^a	«Canción del amor dolido»
3. ^a	Sortilegio	3. ^a	Introducción del espíritu
4. ^a	«Danza del fin del día»	4. ^a	«Danza del terror»
5. ^a	«Romance del pescador» (recitado sobre la música)	5. ^a	«El círculo mágico» Sin recitar (Anteriormente: «Romance del pescador»)
6. ^a	Intermedio	6. ^a	Sortilegio
		7. ^a	«Danza ritual»

-Cuadro II: en la cueva de la bruja	
(Descanso) Alucinaciones	
7. ^a	Introducción del espíritu
8. ^a	Escena de terror
9. ^a	«Danza del fuego fatuo»
10. ^a	«Canción del fuego fatuo»
11. ^a	Conjuro para reconquistar el amor perdido
12. ^a	«El amor popular»
13. ^a	«Danza y canción de la bruja fingida»
14. ^a	«Las campanas del amanecer»

	del fuego»
8. ^a	Alucinaciones
9. ^a	«Canción del fuego fatuo»
10. ^a	«Pantomima»
11. ^a	«Danza del juego el amor» («Danza y canción de la bruja fingida»)
12. ^a	«Las campanas del amanecer»

IV.3. CUADRO DE PRESENCIAS: VISUALIZACIÓN DE LA TENSIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL

Tabla 6. Cuadro de presencias de *El amor brujo*

CUADRO DE PRESENCIAS: VISUALIZACIÓN DE LA TENSIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL								
(Basado en el libreto original de María Martínez Sierra)								
Cuadro I								
Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	Introducción.	Gitanilla. Candelas.	Interior de una cueva de gitanos en Cádiz.	Interior. Noche.	Cartas. Candiles (que iluminan a las gitanas).	Cerrado. En el centro hay un brasero encendido. Se oye a lo lejos el ruido del mar.	Las gitanas sentadas en el suelo echan las cartas.	
2. ^a		Gitana vieja. Gitanilla. Candelas.	=	=		Cerrado.	Angustia. Presencia de la fatalidad.	<i>Resuena el mar.</i>
3. ^a		Gitanilla. Candelas.	=	= Un soplo de aire apaga la luz.	Cartas. Cigarrillo.	Se escucha el ladrido de un perro. Viento.	Las gitanas siguen echando las cartas para saber la suerte de su amor.	<i>Sale que no me quiere.</i>
4. ^a	«Canción del amor dolido».	Gitanilla. Candelas.	=	Dan las doce de la noche, con doce campanadas.	Fuego abrasador del brasero.		Candelas se acerca al brasero y canta.	<i>Más arde el infierno que toita mi sangre abrasá de celos.</i>
5. ^a	Sortilegio.	=	=		Romero e incienso.	Las gitanas se asoman a la ventana y la puerta, esperan a alguien.	Conjuro a la noche. Candelas echa romero e incienso sobre la lumbre.	<i>Lo que mi corazón desea mis ojos lo vean.</i>
6. ^a	«Danza del fin del día».	=	=	Mientras que sale de la lumbre el humo del incienso Candelas		En la calle se escucha el silbido del novio de una de las gitanas.		

				baila.				
7. ^a	«Romance del pescador».	Candelas.	=		Brasero.	Candelas mira por la ventana para después volver al centro y declamar el romance.	La gitana recuerda que en el monte hay una bruja que hace hechizos de amor.	<i>¡No quiero apresar los pececillos del río; quiero hallar un corazón que se me ha perdido!</i>

8.^a Intermedio

Cuadro II

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	Introducción.	El fuego fatuo.	Cueva de la bruja, vacía, pero en el fondo se ve un camino de montaña con chumberas y maleza.	Interior. Noche.	Chumberas y matorrales.	Al levantarse el telón el fuego fatuo realiza una danza fantástica.	La cueva está vacía y en ella se percibe el espíritu embrujado del fuego fatuo.	
2. ^a	Escena de terror.	Candelas.	Del sendero surge Candelas.	Interior. Noche. Un rumor sordo presenta al espíritu.	Amuletos e instrumentos mágicos.	Candelas se detiene en el quicio de la puerta, llama tres veces y entra. El fuego fatuo se esconde.	Temor. Candelas se siente irresistiblemente atraída por el rincón de los encantos.	
3. ^a	«Danza del fuego fatuo».	El fuego fatuo. Candelas.	Cueva de la bruja.	Luz de luna.		El espíritu persigue a Candelas, finalmente ésta se libra de él.		<i>Lo mismo que er fuego fatuo, lo mismito es er queré. Le huyes y te persigue, le yamas [sic] y echa a corré.</i>

4. ^a	«Canción del fuego fatuo».	Candelas. El fuego fatuo.	=			Apoyada en el quicio de la puerta Candelas canta.		
5. ^a	«Conjuro para reconquistar el amor perdido».	Candelas.	=	Oscuridad absoluta, la luna se ha ido.	Frasco con líquido. Lumbre.	Candelas hace conjuros y rompe el frasco. Ruido de cadenas como símbolo de los infiernos.		<i>¡Por Satanás! ¡Por Barrabás! ¡Quiero que el hombre que me ha orvidao me venga buscar!</i>
6. ^a	«El amor popular».	Candelas. Gitano.	=	Comienza a amanecer.	Cigarro del gitano que brilla en la oscuridad. Lumbre.	El gitano aparece por el sendero, viene pidiendo candela para su cigarro.		<i>¿Hay argún arma güena que me quiá dar candela pa enmendé er sigarro?</i>
7. ^a	«Danza y canción de la bruja fingida».	Candelas. Gitano.	=	Amanecer.	Velo que Candelas se echa sobre la cabeza.	Candelas danza y huye, el gitano quiere cogerla.	Seducción de Candelas, fascinación del gitano que la persigue.	
8. ^a	«Las campanas del amanecer».	Candelas. Gitano.	=	Se ha hecho de día.		Sonido de campanas.		<i>¡Ya está despuntando el día! ¡Cantad campanas cantad! ¡Que vuelve la gloria mía!</i>

**CAPÍTULO V. CONSOLIDACIÓN Y EVOLUCIÓN
ESCÉNICA DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO***

Manuel de Falla encuentra en la vorágine de su vida cosmopolita un paraíso terrenal en el modesto *carmen* cercano a la Alhambra al que traslada su residencia de forma permanente, hasta el momento de su exilio voluntario a Argentina. Este *carmen* es testigo del proceso creativo de una de las obras maestras de su segunda etapa creativa, en la que Falla evoluciona desde un estilo folklórico y costumbrista hacia un modernismo personal, no exento de influencias nacionales.

A través de *El retablo de maese Pedro*, que surge a raíz del encargo por parte de la princesa de Polignac de una obra escénica en pequeño formato, Falla muestra magistralmente la evolución de su lenguaje artístico. Del mismo modo, Falla se sirve de *El retablo* para homenajear a sus venerados Miguel de Cervantes y Felipe Pedrell, retomando una de las principales aficiones de su infancia: el mundo de los títeres.

A lo largo del presente capítulo se pretenden establecer los condicionantes escénicos que determinaron la creación y consolidación escénica de esta obra, condicionada por múltiples turbulencias en sus primeros años de gestación y consolidación. Sin embargo, a través ella Manuel de Falla canalizó algunos de sus proyectos más queridos como la Orquesta Bética de Cámara y conoció a muchos de sus colaboradores y amigos más incondicionales.

V.1. ASPECTOS ESCÉNICOS VINCULADOS A LA CREACIÓN DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

La lectura y el conocimiento de la nueva corriente estética musical que tendría a Felipe Pedrell como indudable protagonista sirven a Falla como punto de partida para la reinterpretación del acervo musical español, incidiendo particularmente en su plasmación sobria. Todo ello contribuye a crear el contexto teórico para la composición de *El retablo*. Las influencias de los principales escritores de la generación de 1898 en Falla son muy significativas y no es sorprendente, por lo tanto, que el compositor gaditano mostrara un interés específico en la temática castellana a la hora de abordar el libreto de su nueva obra escénica. Falla se sumerge en los aspectos generalistas de la cultura de esta región, siguiendo el mismo modelo de los artistas de la generación del 98, sin indagar particularmente en su acervo musical.

Para comprender el contexto en el que surge el encargo de *El retablo de maese Pedro* es necesario remontarse a la relación entre Ricardo Viñes Roda y Manuel de Falla. Ambos se conocen en París en 1907, donde el compositor gaditano llega para completar su formación musical y probar fortuna en el complejo mundo artístico de una ciudad que era el gran centro musical de la época. Tras un primer encuentro el 29 de septiembre en la casa de la familia Viñes, en el número 45 de la calle Poncelet, Ricardo Viñes, consciente del enorme talento de Falla, se convierte en su protector y le sirve como intermediario para introducirlo gradualmente en el ámbito artístico parisino⁵⁷⁴.

Tras la vuelta de Falla a España en 1914, los lazos de amistad entre ambos músicos no solo se mantienen a través de un epistolario regular, sino que se afianzan en poco tiempo, al vivir ambos en la misma calle de Madrid. En este lugar de residencia, Falla recibió la comisión de *El retablo* por parte de la princesa de Polignac⁵⁷⁵. Viñes se convierte durante este periodo en un intérprete

⁵⁷⁴ Cf. Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 67).

⁵⁷⁵ Cf. *Idem.*, p. 68.

regular de las transcripciones para piano de algunas de las obras más populares de Falla (*El amor brujo, El sombrero de tres picos...*).

Ricardo Viñes no solo fue un referente intelectual y un gran defensor de la obra de Manuel de Falla, también ayuda al gaditano a sobrevivir económicamente en París, poniéndole en contacto con familias y señoras adineradas que requerían de un pianista repertorista para eventos y actos que demandaban el concurso de este instrumento. El primer círculo en el que Viñes introduce a Falla es el llamado Los Apaches, artistas que compartían una predilección particular por la vanguardia, entre los que destacan los pintores Paul Sordes y Charles Guérin, poetas como Léon-Paul Fargue, el decorador Georges Mouveau, el dibujante Pinet o músicos como Maurice Ravel y el propio Viñes⁵⁷⁶. Ricardo Viñes, en su diario, recoge la siguiente entrada el 15 de octubre de 1907:

Por la noche fui con de Falla y Matheu a casa de Calvocoressi para hacer oír a este su ópera *La Vida breve*. Fueron también Ravel y Delage, y a los tres les gustó muchísimo la dicha obra de Falla y Matheu [...]. De Falla y Matheu satisfechísimo de la acogida y muy agradecido hacia mí⁵⁷⁷.

Una de estas acaudaladas mecenas que Ricardo Viñes presenta a Manuel de Falla durante su etapa parisina es la princesa de Polignac, heredera del empresario fabricante de máquinas de coser Singer y viuda del príncipe Edmond de Polignac. Esta pudiente aristócrata, de origen norteamericano, mostró un gran entusiasmo por ayudar a la vanguardia artística de su tiempo, programando eventos de muchos de los más señalados creadores de la época en los salones del palacio situado en el número 45 de la avenida Henri-Martin⁵⁷⁸. En dicha residencia conservaba un pequeño teatro de guiñol y para mantener la su actividad teatral contactó con varios artistas de prestigio internacional a los que había conocido en París, como Stravinsky o Satie. El primero escribió para

⁵⁷⁶ Cf. *Idem.*, p. 67.

⁵⁷⁷ *Apud.*, Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 67): Ricardo Viñes.

⁵⁷⁸ Cf. Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 68).

ella *Le Renard* y el segundo, *Sócrates*, ambas obras para teatro de guiñol, aunque de su puesta en escena no se guarda constancia documental. Disponemos de información sobre la admiración de la princesa de Polignac por Falla a través de una carta manuscrita del 25 de octubre de 1918, enviada desde San Juan de Luz, en la que ya manifiesta su deseo de encargarle una ópera de cámara:

Señor:

Vengo admirando sus obras desde hace mucho tiempo, por haberlas tocado yo misma y por haberlas escuchado de nuestro amigo el Señor Ricardo Viñes, cuyo talento aprecia usted tanto como yo. [...] Quisiera ponerle al corriente de un proyecto que podría interesarle. Hace varios años que estoy deseando crear un repertorio de obras cortas para una orquesta de 16 músicos. [...] Lo que deseo proponerle es que tenga la amabilidad de componer una obra para este repertorio de obras de orquesta reducida y pocos personajes. El tema lo elegiría usted, pero necesitará obligatoriamente tener mi aprobación. [...] Le entregaré la cantidad de 4000 francos: 1000 cuando la obra esté empezada, 1000 el próximo mes de abril y 2000 cuando me entregue la partitura de la reducción...⁵⁷⁹

Gracias a esta misiva, sabemos que la princesa de Polignac comisiona a Falla el montaje de un espectáculo para estrenarlo en su palacio de París. Resulta un hecho curioso que a los pocos días de recibir este encargo, el artista gaditano recepcionase una carta de su admirado mentor, Felipe Pedrell, en la cual se denomina a sí mismo como una figura quijotesca «de predicación procultura. Y ya me tiene V., lanza en ristre, ante la inminente publicación...»⁵⁸⁰.

Jean-Pierre Altermann, libretista, fue el primer promotor e intermediario entre Falla y la princesa de Polignac. Elena Torres Clemente⁵⁸¹ analiza la correspondencia entre ambos. La revisión de dicho epistolario, así como la figura de Jean-Pierre Altermann desde una perspectiva escénica, suponen una serie de aportaciones relevantes para esta investigación.

⁵⁷⁹ Carta de la princesa de Polignac a Falla, 25 de octubre de 1918, AMF (carpeta de correspondencia 7432, Ref. 001).

⁵⁸⁰ Carta de Felipe Pedrell a Falla, Barcelona, 28 octubre 1918, AMF (carpeta correspondencia 7389).

⁵⁸¹ Para ampliar información sobre la gestación musical y literaria de *El retablo* véanse los dos estudios de Elena Torres: *Las óperas de Manuel de Falla: interconexiones...* (ob. cit.) y *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a...* (ob. cit., pp. 280-288).

En primer lugar, la mencionada carta del 25 de octubre de 1918 muestra que la princesa de Polignac otorga absoluta libertad artística a Manuel de Falla: «lo que quiero proponerle es que tenga a bien escribir una pieza para este repertorio de obras con orquesta reducida, y con pocos personajes. El tema será de su elección, pero deberá contar necesariamente con mi aprobación»⁵⁸². Esta libertad creativa inicial se vio rápidamente alterada por una propuesta dramática en la que Jean-Pierre Altermann pretendía situar la obra en los jardines de la Granada mora, siguiendo la línea impresionista de *Noches en los jardines de España*. Poco tiempo después, Altermann remite a Falla un posible argumento basado en la historia de amor de un sultán, en el cual incluso empieza a esbozar elementos vinculados a la puesta en escena, como los siguientes:

Telón cerrado todavía, y como la música comenzaría a evocar la gracia y el reposo de los jardines olorosos en la noche [...]. El telón se levanta sobre un rincón de los jardines de la Alhambra, en la noche al pie de la torre... y estamos, ahora, *en otro tiempo*... Silencio... Un esclavo, acurrucado a los pies de un árbol, toca la flauta... ¿Para quién?... ¿Para esa torre enigmática que es un secreto para todos? [...]. Silencio... Noche... Un ruiseñor canta a lo lejos... Una flauta más lejos aún... El telón vuelve a cerrarse...⁵⁸³

Un mes después Falla responde al libretista de la princesa de Polignac, rehusando su sugerencia argumental para la obra comisionada. Es en este momento cuando Falla hace mención directa a la libertad creativa que *a priori* le había concedido la princesa y rechaza la utilización argumental de temáticas de inspiración orientalista o granadina. Esta carta es un documento de considerable interés, porque en ella Falla muestra sus claras pretensiones de plasmar una creación de perfil innovador, distinta en estilo al que había seguido hasta el momento y que le había granjeado gran popularidad internacional: «Aunque el tema granadino ciertamente me gusta, querría sin

⁵⁸² Carta de la princesa de Polignac a Falla, Saint-Jean-de-Luz, 25 octubre de 1918, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

⁵⁸³ Carta de Jean-Pierre Altermann a Falla, Saint-Jean-de-Luz, 22 noviembre de 1918, AMF (carpeta de correspondencia 6694).

embargo algo más misterioso, más profundo [...]. Querría también alejarme de todo aquello que se ha hecho ya como ballet o como ópera, en este sentido. Pero será necesario sin duda el marco de la España árabe...»⁵⁸⁴.

Aunque, basándonos en la anterior carta, se podría deducir que Falla se encontraba en un estadio de búsqueda argumental, paralelamente a esta misiva Falla escribe a la princesa de Polignac proponiéndole directamente abordar el capítulo XXVI de la Segunda Parte de *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra, que versaba sobre el teatro de marionetas de maese Pedro. La sucesión de todos estos acontecimientos demuestra que Manuel de Falla, en un momento de firme consolidación escénica en su carrera, desea claramente controlar la totalidad del ámbito creativo de este encargo, incluso en la adaptación personal de los libretos, con el objetivo de fusionar plenamente música y texto original. Por ello prescinde desde la gestación de *El retablo* de la colaboración del libretista de la princesa de Polignac:

Seguiré el texto de Cervantes desde el comienzo de la representación (hecha por marionetas sobre un pequeño teatro situado sobre la escena). Se supondrá que los espectadores citados en el texto se encuentran delante del retablo. Los escucharemos, pero no los veremos. Es solamente al final cuando Don Quijote sube violentamente a la escena para castigar a aquellos que persiguen a Melisendra y Don Gayferos, terminando la representación con las palabras que él dedica (D. Quijote) a la gloria de la caballería... ⁵⁸⁵

Tras un intenso periodo de investigación en diversas fuentes musicales, cancioneros seculares e investigación histórica, *El retablo* comienza a tomar forma parcialmente, a través de toda una serie de bocetos que se conservan en el Archivo Manuel de Falla de Granada. La mayoría de los biógrafos e historiadores que han abordado el estudio de la figura, vida y música de Manuel de Falla coinciden en que su llegada a Granada supuso un punto de inflexión en su obra. La misma se desvincula de una escritura nacionalista de

⁵⁸⁴ Carta de Falla a Jean-Pierre Altermann, Madrid, 10 de diciembre de 1918, AMF (carpeta de correspondencia 6694).

⁵⁸⁵ Carta de Falla a la princesa de Polignac, Madrid, 9 de diciembre de 1918, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

una primera etapa, que le consolida como creador, y deja paso a un periodo de absoluta renovación en su estilo. Esos años, de 1919 a 1922, en los cuales establece su residencia en un carmen junto a la Alhambra, suponen asimismo la finalización del proceso de escritura de *El retablo*.

La fecha inicial comprometida para la composición de esta obra, que Falla no pudo cumplir por una serie de motivos, era julio de 1919. El fallecimiento de su padre ese mismo año, sumado a todos los preparativos para el estreno de *El sombrero de tres picos* con los Ballets Rusos, el 22 de julio de 1919, condicionan que la finalización de este encargo sea una prioridad menor para Falla. A la pérdida de su padre seguirá la de su madre, en julio de ese mismo año. El 9 de agosto la princesa de Polignac escribe a Falla expresando sus condolencias y le conmina a tomar el tiempo necesario para componer «Don Quixote». Meses después, el 9 de diciembre de 1919, vuelve a escribir a Falla, comunicándole que todavía no había podido fijar una posible fecha para el estreno y que, por lo tanto, dispusiera del tiempo que necesitara para finalizarlo⁵⁸⁶. Falla continuó trabajando en *El retablo* de forma irregular durante los dos años siguientes, temporada que estaría plagada de otros proyectos y la realización de adaptaciones de obras previas de su catálogo. A finales de 1922 el retraso acumulado había tensado la relación con la princesa de Polignac y Falla, en un aparente intento de limar asperezas, la invita a asistir al Concurso de Cante Jondo, que se organizó en Granada en junio de 1922. El 3 de marzo de ese mismo año Falla recibe otra carta del secretario de la princesa, comunicándole una nueva fecha límite, el 1 de agosto de 1922, con la perspectiva de estrenar *El retablo* a finales de ese año o comienzos del siguiente.

Seguramente, ante la falta de concreción por parte de Falla de poder cumplir este nuevo compromiso, la princesa de Polignac decide aceptar la invitación de Falla para asistir al Concurso de Cante Jondo y tratar *in situ* estos

⁵⁸⁶ Carta de la princesa de Polignac a Falla, París, 9 de diciembre de 1919, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

pormenores. Lo haría, sin duda, en una visita que realizaría al carmen donde Falla residía con su hermana. Así lo refleja Viniestra en la siguiente crónica:

Manolo era muy hospitalario y procuraba atender a los que llegaban a visitarle. En una ocasión se le presentó la Princesa de Polignac. Tal vez quería hablar con él del «Retablo de Maese Pedro», que más tarde se estrenó en su palacio de París...

Manolo, que no tenía noticia de aquella visita, dejándose llevar de su amabilidad, sin consultar con María del Carmen le invitó a que se quedara a comer.

Su hermana se apuró; de haberlo sabido con anticipación, hubiera preparado una comida mejor, pues la que había era bastante sencilla; patatas guisadas y un plato de carne. Creo, que en su interior deseó que la Princesa rehusara, más esta, no dudó en aceptar la invitación y, seguramente, aquellas «patatas viudas» le supieron mejor que los delicados manjares que comiera en su residencia de París, por el hecho de tomarlas en compañía del insigne Maestro, al que admiraba tanto.⁵⁸⁷

Falla no pudo cumplir con esta fecha límite nuevamente y escribió a la princesa el 11 de enero de 1923 anunciándole la finalización de la obra e informándole de que una versión en concierto de la composición iba a ser realizada a finales de marzo por la Sociedad Filarmónica de Sevilla. En esta misma carta promete enviarle una reducción pianística de la partitura a comienzos de febrero y el original tras esta interpretación en versión de concierto en Sevilla. Del mismo modo, Falla solicita su permiso para dedicarle la obra, honor que compartiría junto a Cervantes. La princesa de Polignac accedió gustosamente y propuso a Falla un estreno escénico en su salón de música a finales de mayo o junio de 1923⁵⁸⁸.

Esta perspectiva entusiasmó a Falla, que responde a la princesa el 20 de febrero de 1923 transmitiéndole su deseo de participar y aportándole información adicional sobre el largo y complejo proceso de gestación de la obra:

En lo referente al considerable retraso en la composición de la obra (dejando a un lado los aspectos relacionados con mi salud y otros motivos que conoce) la causa ha sido el desarrollo, inesperado incluso para mí —y hablo desde el

⁵⁸⁷ *Apud.*, Francisco Porras Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca* (ob. cit., p. 113): Viniestra.

⁵⁸⁸ Carta de la princesa de Polignac a Falla, París, 24 de enero de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

punto de vista del trabajo— de una obra gestada bajo la intención de componer un simple divertimento. Como tal se encuentra, quizá, entre las composiciones en las cuales he depositado las mayores ilusiones⁵⁸⁹.

Pese a todo lo expuesto, Falla no entregó a la princesa de Polignac la prometida copia de la partitura, lo que provocaría que la dedicataria no le ingresara el pago final establecido en el contrato de *El retablo*. No fue hasta septiembre de 1932, en su encuentro en Venecia, cuando llegaron a un nuevo acuerdo económico según el cual Falla se comprometía a enviar a la princesa un manuscrito autógrafo de extractos de *El retablo* a cambio de una nueva suma, que sería transferida tras la recepción de este manuscrito⁵⁹⁰.

En líneas generales, siempre es complejo discernir el momento real en el que Falla se encontraba en lo referente al estado de composición de una obra. Este aspecto era algo que el artista gaditano guardaba muy celosamente, mostrando una tendencia a informar sobre la finalización inminente de sus trabajos cuando realmente estos no habían hecho sino comenzar. *El retablo* no iba a ser una excepción, por lo que es aventurado establecer un cuadro cronológico preciso del proceso de composición. Si se analiza la correspondencia y su aleatorio cuaderno de notas de este periodo, se puede establecer que hasta 1919 la obra estaba siendo abocetada y que no sería hasta finales de 1920 cuando realmente empezó a profundizar en su composición. Los últimos meses de 1922 se dedicaron seguramente a la realización completa de la orquestación, que Falla continuaría modificando incluso tras el estreno de 1923 en París.

La génesis de *El retablo* es el más claro ejemplo para contemplar el desarrollo del nuevo lenguaje compositivo de Falla, que parte de la combinación entre lo viejo y lo nuevo. Falla manifestó, en una entrevista a la legendaria revista *Musique* de París en 1929, su interés en «todo lo que

⁵⁸⁹ Carta de Falla a la princesa de Polignac, Granada, 20 de febrero de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7432). Traducción libre.

⁵⁹⁰ Cf. Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process in...* (ob. cit., p. 96).

representa una renovación en los medios técnicos de expresión», renegando del «empleo de fórmulas reconocidas como de utilidad pública»⁵⁹¹. El rastro dejado por este proceso de revolución en su lenguaje artístico puede ser contemplado a través de los abundantes esbozos y borradores de *El retablo*, conservados en el Archivo Manuel de Falla. De su análisis se deduce que Falla trabajó aproximadamente cuatro años en el libreto original, leyendo y recopilando versiones de *El Quijote*⁵⁹² y, puesto que la princesa necesitaba adaptar la pieza a las reducidas dimensiones de su teatro, Falla apostó por un género musical que en aquel momento estaba en auge: la ópera de cámara.

Sin embargo, *El Quijote* no fue la única fuente de inspiración para Falla en la composición de *El retablo*. Siguiendo el análisis realizado por Elena Torres sobre los libros que componían la biblioteca personal de Manuel de Falla, sabemos que el artista gaditano se documentó de forma prolija e introdujo comentarios dentro de ciertos volúmenes sobre aspectos específicos del vestuario de la época o de instrumentos musicales concretos. Sirva como ejemplo la lectura y el análisis del *Romancero Caballeresco*, donde Falla encontró la génesis *per se* de la historia original de don Gayferos y Melisendra. Asimismo, Falla disponía entre sus libros de un volumen de *Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, a través del cual analiza el vestuario y los sonidos de la Granada árabe⁵⁹³.

⁵⁹¹ Anónimo, «NOTRE enquête» (entrevista a Manuel de Falla), *Musique*, II (1929), p. 897.

⁵⁹² Consultando la biblioteca personal del músico se observa que coleccionaba versiones de *El Quijote* sobre las que hacía anotaciones.

⁵⁹³ Cf. Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a...* (ob. cit., pp. 295-296).

V.2. ARGUMENTO Y PERSONAJES

Mediante la consulta del texto literario⁵⁹⁴ podemos apreciar que Manuel de Falla no alteró las palabras que Cervantes recoge, principalmente en los capítulos XXV y XXVI del II volumen de *El Quijote*.

El argumento de la obra que Falla incluye en *El retablo* trata sobre el momento en el que don Quijote llega a una venta y asiste a una función de títeres que muestra al público asistente maese Pedro. La historia representada en dicho teatrillo es la de la liberación de Melisendra, leyenda de las historias caballerescas. Don Quijote, gran aficionado a este tipo de relatos, se sumerge en la historia y pierde la noción de que está contemplando una mera representación teatral con muñecos inanimados. Por este motivo decide formar parte activa de la acción y convertirse en el salvador de los protagonistas principales, destrozando el teatrillo ambulante y ofreciendo su victoria a su musa Dulcinea.

La leyenda romancesca de don Gayferos y Melisendra, interpretada según el texto literario de Falla por los muñecos del retablo, era popular en la época cervantina y formaba parte del *Cantar de Roldán*. El protagonista principal, don Gayferos, sobrino del emperador Carlo Magno, se casa con Melisendra. La joven esposa es raptada por una cuadrilla de moros, que la llevan a la ciudad de Sansueña, la actual Zaragoza. Allí se convierte en la cautiva del rey Marsilio. Pasados los años, Carlo Magno recrimina a su sobrino su indolencia al verlo jugar con don Roldán en la corte. Don Gayferos reacciona y se dirige a Sansueña, donde reconocerá a su amada al asomarse esta a una ventana del palacio. Don Gayferos la rescata, aunque son atacados por un grupo de moros a los que el caballero cristiano vence, regresando como héroe a la corte de su tío. Sin embargo, el final de este romance es modificado por Miguel de Cervantes, ya que don Quijote destruye el retablo en el momento en

⁵⁹⁴ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica...* (ob. cit.). Consultado en el AMF, Ref. 2 A 8/17.

que la cuadrilla de moros persigue a los dos amantes. Del mismo modo, maese Pedro, en la obra de Falla, introducirá algunas modificaciones al romance popular, como por ejemplo un pasaje en que un moro besa a Melisendra y recibe un severo castigo por parte del rey Marsilio.

En resumen, se trata de la contraposición entre un mundo real, el de la escena teatral que tiene lugar en la posada manchega, y otro idealizado, el de la historia de Melisendra, que don Quijote confunde cuando trata de intervenir para salvar a la dama.

En realidad, la parte literaria de *El retablo* fue concluida en un breve espacio de tiempo, en contraposición al largo periodo de gestación de casi cuatro años que supone la creación de la vanguardista y revolucionaria partitura musical.

Sería lógico asumir que, tras dar forma al mencionado texto literario, Falla tuvo que someterlo a un proceso de adaptación y diseñar un libreto⁵⁹⁵ que facilitase la puesta en escena. Este tenía una gran importancia para la interpretación musical, teniendo en cuenta que el objetivo de Falla era que la supeditación de la música al texto fuese total, imitando modos compositivos que recuerdan a la música popular que se escuchaba en tiempos de Cervantes.

Para el análisis del argumento y de los personajes se ha partido del texto literario establecido por Manuel de Falla⁵⁹⁶, reservando la consulta del libreto para el análisis dramático. Nos interesa especialmente esta fuente porque incluye todos los personajes intervinientes en su página inicial⁵⁹⁷. Tras la consulta en el Archivo Manuel de Falla de dicho texto literario, se puede establecer con claridad meridiana que Falla respeta de un modo absolutamente escrupuloso el texto de Cervantes, salvo en el discurso final con el que termina la obra, donde hay algunos párrafos sacados de otros capítulos. Los cambios

⁵⁹⁵ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (libreto), (ob. cit., pp. 3-11).

⁵⁹⁶ Consúltese transcripción en el Anexo II.

⁵⁹⁷ El libreto revisado por Yvan Nommick no incluye el listado de personajes.

que introduce son sutiles, como frases al comienzo de *El retablo* que sirven meramente para presentar la obra y llamar la atención del público, y que afectan generalmente a la reducción de ciertas secciones, con el objetivo de darles más ritmo dramático. Aunque la parte más significativa de *El retablo* está indudablemente tomada del episodio XXVI del volumen II de *Don Quijote*, como ha sido expresado anteriormente, las frases finales son extractos breves de textos contenidos en el volumen I, con palabras puntuales añadidas por el propio Falla. Estos pasajes provienen de los capítulos II, III, VI, VIII, XLVI y LII del volumen I.

A continuación se esquematiza la estructura del texto literario que, según indica Falla, se compone de «cuatro fragmentos, el tercero de los cuales está subdividido en seis episodios»⁵⁹⁸, y que serán precedidos de una tocata de carácter rústico que anuncia de la representación:

- I. **El Pregón:** maese Pedro hace callar la música para cantar su pregón e invitar a escuchar.
- II. **La Sinfonía de maese Pedro:** a través de ella el Trujamán introduce en la escena los personajes reales y el espectáculo en general.
- III. **Historia de la libertad de Melisendra**
 - Cuadro I: La corte de Carlomagno.
 - Cuadro II: Melisendra.
 - Cuadro III: El suplicio del moro.
 - Cuadro IV: Los Pirineos.
 - Cuadro V: La huida.
 - Cuadro VI: La persecución.
- IV. **Final:** Don Quijote, en defensa de los amantes, destroza a cuchilladas el retablo de maese Pedro, invoca a Dulcinea y se dirige después a los asistentes a la representación, para proclamar las glorias de la caballería

⁵⁹⁸ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica...* (ob. cit., p. 1). Consultado en el AMF, Ref. 2 A 8/17.

andante. Maese Pedro contempla entristecido la figura destrozada de Carlomagno.

El retablo se compone de un elenco de ocho personajes, seis de los cuales presencian el espectáculo que muestra maese Pedro y se encontrarán situados *a priori* tras el teatrillo, además de un joven narrador que explica a la audiencia, a modo de pregón, la acción que se va a desarrollar. Falla denomina a este personaje como «el Trujamán». Dentro del retablo se escenifica la historia de la liberación de Melisendra en seis pequeños actos, que Falla menciona en su libreto como «cuadros».

Tabla 7. Clasificación de los personajes de *El retablo*

	Personaje (voz)
Muñecos representativos de los personajes que cantan	Don Quijote (bajo o barítono)
	Maese Pedro (tenor)
	El Trujamán (niño soprano)
Muñecos representativos de los personajes reales. No cantan (mimos)	Sancho Panza
	El ventero
	El estudiante
	El paje
	El hombre de las lanzas y alabardas
Muñecos del retablo	Carlo Magno
	Don Gayferos
	Don Roldán
	Melisendra
	El rey Marsilio
	El moro enamorado
	Heraldos, caballeros y guardias de la corte de Carlo Magno
	Jefe de la guardia y soldados del rey Marsilio
	Verdugos
	Morisma

V.3. VERSIÓN ORQUESTAL EN EL TEATRO SAN FERNANDO, SEVILLA (1923)

El día 11 de diciembre de 1922 Manuel de Falla enviaba al distinguido violoncelista don Segismundo Romero⁵⁹⁹ una carta dirigida a una conocida calle del centro de Sevilla: Jesús del Gran Poder, nº 25. Esta misiva⁶⁰⁰, encabezada por el saludo de «Querido amigo», era la respuesta a una carta escrita una semana antes por Segismundo Romero, en la cual este proponía a Falla audicionar en Sevilla, por primera vez en público, la obra que acababa de finalizar, y que aparecía bajo el título de *El retablo de maese Pedro*⁶⁰¹.

Tras el estudio y análisis de la relación epistolar entre Manuel de Falla y Segismundo Romero, comprobamos que su vínculo profesional tiene lugar a lo largo de bastantes años. Esta relación podría dividirse en diferentes fases, centradas en aspectos de colaboración musical, en las que siempre impera un perfecto entendimiento entre los dos artistas, pese a las múltiples problemáticas derivadas de la consecución de los proyectos profesionales en los que ambos estaban inmersos. La primera fase de su colaboración estaría protagonizada por la organización promocional de *El retablo de maese Pedro*, mientras que la Orquesta Bética de Cámara y todas sus turbulencias serían las indudables protagonistas de la segunda parte de esta relación personal y epistolar.

Falla contaba principalmente en Sevilla con dos hombres y artistas ilustres, claramente a favor de su arte: Segismundo Romero y el maestro de

⁵⁹⁹ Segismundo Romero fue un eminente violoncelista al cual Falla conoce en Sevilla. Colaborador indispensable en el proyecto de la creación de la Orquesta Bética de Cámara por parte de Manuel de Falla, gozó de la consideración y el respeto del músico gaditano por sus dotes musicales y la labor desarrollada en relación a este proyecto.

⁶⁰⁰ Para redactar el presente capítulo se ha revisado la correspondencia entre Falla y Segismundo Romero. Dichas fuentes han sido extraídas del AMF y del volumen *Manuel de Falla. Cartas a Segismundo Romero*, transcripción y estudio de Pascual Pascual Recuero, Granada, Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1976. Asimismo, en el anexo I se han transcrito las cartas que se consideran más relevantes para el presente estudio.

⁶⁰¹ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 147): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 11 de diciembre de 1922. Véase anexo 1.5, carta nº 27.

capilla de la catedral, Eduardo Torres. Los músicos sevillanos que protagonizaron el estreno en versión de concierto de *El retablo* carecían de una trayectoria profesional consolidada y, por este motivo, fueron coordinados por Torres y Romero. Dicho acontecimiento fue el punto de partida de un visionario y ambicioso proyecto que se institucionalizaría en junio de 1924, con el nacimiento de la Orquesta Bética de Cámara⁶⁰². El germen de este hecho histórico se encuentra en la visita de Manuel de Falla a Sevilla en 1922, donde asiste a la representación anual en la catedral del *Miserere* de Hilarión Eslava. Allí escucha una formación orquestal dirigida por el maestro Torres, en la que destaca la actuación del violoncelista Segismundo Romero⁶⁰³. Falla y Segismundo son presentados tras este concierto, a partir del cual surge entre ellos progresivamente una amistad vital y una estrecha colaboración profesional durante los años venideros, no exenta de celos por parte del propio Torres. Sirva como ejemplo el amplio epistolario que nos ha llegado, conservado en el Archivo Manuel de Falla, en el cual se catalogan veinticuatro misivas destinadas a Torres frente a las ciento veintiocho que Falla envía a Segismundo Romero durante aquellos años⁶⁰⁴.

Tras el intercambio de un intenso epistolario, Manuel de Falla y Segismundo Romero vuelven a encontrarse. Falla necesitaba ver al violoncelista y colaborador, y Segismundo Romero sentía la necesidad de expresar su admiración y consideración al gran compositor, motivo por el cual intenta visitarle varias veces coincidiendo con su estancia en Granada para interpretar *La Dolores* de Bretón. Falla, enfrascado en la composición de *El retablo*, no quería distracciones, hasta que un día María del Carmen, hermana del compositor, reconoce a Segismundo Romero y le hace pasar cariñosamente. El reencuentro

⁶⁰² Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2015, p. 38.

⁶⁰³ Cf. *Idem.*, p. 39.

⁶⁰⁴ Cf. *Idem.*, p. 45.

emocionado de estos dos artistas es relatado a través de un documento de Manuel Orozco que pasamos a reproducir:

Hablamos de música, naturalmente. Él estaba esos días dándole los últimos toques a esa bella obra que lleva por título *Retablo de Maese Pedro*. Don Manuel me habló de ella y me interpretó al piano algunos trozos, que yo no entendí en absoluto. Al preguntarme mi opinión, tuve que decirle: — «mire usted, Don Manuel, ¿qué quiere usted que le diga? Yo no lo entiendo nada». Don Manuel se reía, y así fue repasando hasta el fin de la obra, y yo empecé a comprender el prodigio de esa música soberbia. Fue una tarde memorable. Acompañándose él mismo, iba cantando los trozos vocales, y aquella música me parecía extraña, nueva y antigua a la vez. ¡Qué prodigio!⁶⁰⁵

Tras el mencionado encuentro con Falla en noviembre de 1922, Segismundo Romero regresa a Sevilla, meditando el modo de llevar a esta ciudad el estreno de *El retablo*, inquietud que comparte con Eduardo Torres y la influyente Sociedad Sevillana de Conciertos. Como estos desconocían la obra, más allá de lo expuesto por Segismundo Romero, le sugieren que comentara directamente con Falla esta cuestión. Falla responde con la mencionada carta del 11 de diciembre de 1922, argumentando que no había inconveniente en plantear la interpretación de *El retablo* primero en Granada y luego en Sevilla, aunque era consciente de que en la capital de Andalucía se disponían de mejores medios para ello:

No creo se hubiera presentado ninguna seria dificultad, puesto que tal vez ahí mismo se podrían hallar las voces necesarias para Don Quijote (antiguo barítono o bajo cantante) y Maese Pedro (tenor), y tanto más cuanto que no haría falta que fuesen actores, por tratarse de una simple audición y no de una representación⁶⁰⁶.

Falla vislumbraba con claridad el estilo vocal e interpretativo de las voces de *El retablo*, como muestra otra carta posterior fechada en 1924, con indicaciones muy precisas sobre la ejecución de los cantantes, que incluye incluso un croquis de la colocación de la orquesta para el estreno de *El retablo* en

⁶⁰⁵ Manuel Orozco, *Falla: biografía ilustrada*, Barcelona, Destino, 1968, pp. 137-138.

⁶⁰⁶ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 147): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 11 de diciembre de 1922. Véase anexo 1.5, carta nº 27.

Londres. Estas mismas indicaciones coinciden con las que mandó a la casa Chester para la publicación del libreto y aportan una valiosa información sobre la interpretación vocal:

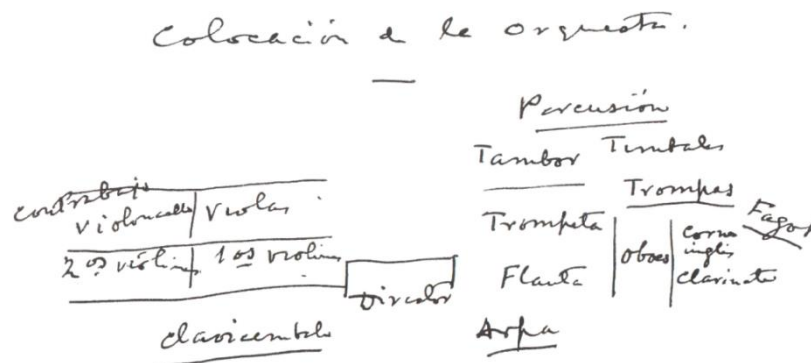
Notas sobre la ejecución vocal

Habrá que evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral en el estilo vocal de los tres personajes cantores.

La parte de Don Quijote deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exagerando la interpretación de las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Una voz tan nerviosa y enérgica, como ágil y rica en matices expresivos, será indispensable para la exacta ejecución de esta parte.

En la de Maese Pedro, el artista procurará evitar toda expresión excesivamente lírica; adoptando, por el contrario, la mayor viveza o intensidad en la dicción musical dentro del tono que exija cada situación dramática. Sin bufonería, pero con muy marcada intención cómica, deberá traducirse el carácter picaresco e irónico del personaje.

La parte del Trujamán exige una voz nasal y algo forzada: voz de muchacho pregonero; de expresión ruda y exenta, por consiguiente, de toda inflexión lírica. Esta parte deberá ser cantada por un niño, y a falta de este, por una voz de mujer (mezzo-soprano agudo) que simulará la calidad vocal y el carácter expresivo antes determinados⁶⁰⁷.



Paralelamente a esta misiva, su amigo y colaborador John B. Trend escribe sobre la ejecución de la parte vocal, que incluye una descripción de títeres (muñecos en la cara), y aporta información sobre su tamaño, que debía ser considerable para ser vistos desde todas las partes del teatro:

El Trujamán es una cantante americana, educada en Francia; y por eso, falta algo en lo prosódico. (¡El trabajo que cuesta enseñarla!) [...]. ¡Mucho me siento

⁶⁰⁷ Apud., Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): borrador de carta de Falla a John B. Trend, Granada, 2 de octubre de 1924. Véase anexo 1.4, carta nº 20.

de no estar usted aquí! Los otros también lo sienten. Me acuerdo bien, [tachado: pero] de lo que usted ha dicho y en qué ha insistido con los cantantes en Sevilla, y la manera exacta de la ejecución; pero la presencia de usted hubiera sido una inspiración incalculable. Los muñecos son muy graciosos, y verdaderamente fantásticos; de colores muy vivos; llanos de forma, no redondos; y de tamaño bastante grande (75 cm a 90 cm) para dejarse ver distintamente en todas partes del teatro⁶⁰⁸.

Seguramente, Falla toma la decisión de estrenar *El retablo* en versión de concierto en la capital andaluza convencido por el hecho de haber encontrado en Sevilla a un hombre emprendedor y entusiasta, apasionado en el objetivo de divulgar su música entre los españoles. Su alta estima a Segismundo Romero prima finalmente sobre otros compromisos previos, además de existir una vinculación contractual para el estreno absoluto en París, que no es finalmente impedimento, ya que la princesa de Polignac autoriza el estreno de esta versión orquestal en Sevilla como ensayo previo a la versión escenificada y estreno absoluto en París⁶⁰⁹.

El retablo fue siempre concebido por Manuel de Falla como una creación artística doble, puesto que, por un lado, era una representación con títeres, siguiendo el guion marcado por la obra de Cervantes; y, por otro, un acompañamiento musical para la misma. Para Falla, la combinación de estos dos espectáculos suponía la representación perfecta de *El retablo*. Siempre extraordinariamente meticuloso en los montajes de sus obras, sabía que en Granada disponía de un asesoramiento y unos técnicos idóneos para la representación, pero no contaba con los elementos musicales y orquestales, mientras que en Sevilla sucedía lo contrario. Segismundo Romero fue determinante para que finalmente esta obra fuera estrenada en Sevilla, donde podía ensayarse debidamente, estrenarla en audición, rectificar posibles fallos o puntos débiles y vislumbrar aspectos convenientes para la convenida

⁶⁰⁸ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de John B. Trend a Falla, Bristol, 3 de octubre de 1924. Véase anexo 1.4, carta nº 21.

⁶⁰⁹ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 40).

representación en París. Lo atestiguan los ocho mensajes entre enero y julio de 1923 que Falla envió al violoncelista.

V.3.1. Condicionantes escénicos

El estreno en versión de concierto en Sevilla estuvo protagonizado por una multitud de obstáculos y dificultades técnicas de compleja solución que pasamos a relatar.

El primer impedimento estaba relacionado con la parte vocal, pues Falla y sus colaboradores constataron la falta de cantantes de garantías para un repertorio novedoso, sobre todo en una exigente parte solista para la voz de un niño, en el papel del Trujamán. Eduardo Torres encontró la solución preparando personalmente este papel con dos niños del Grupo de los Seises, que él dirigía y conocía bien por su trabajo como maestro de capilla de la catedral. Falla, una vez llegado a Sevilla para supervisar los ensayos generales, decidió que el niño Francisco Redondo era el más apto para el desempeño del papel. Quedó tan satisfecho con el concurso de este niño que quiso contar con su presencia para el estreno absoluto en versión escénica en París, estando previsto su viaje junto a Hermenegildo Lanz⁶¹⁰. Finalmente no fue posible por motivaciones de índole económica, siendo sustituido en un primer momento por Manuel García⁶¹¹, que *a priori* no contaba con los parabienes de Falla: «El chico marchará bien pero no tanto como el de Sevilla. Siento la decepción de este al ver que no viene a París, pero espero hacerle cantar en otras

⁶¹⁰ En la carta nº 39 del anexo 1.7 de correspondencia, Lanz escribe al respecto: «El asunto del niño que cantará el papel de Trujamán está arreglado por mediación de Segismundo Romero a quien escribí enseguida que recibí la carta de Ortiz. Como yo no esperaba llevar acompañante a París le puse un telegrama a Manolo pidiéndole dinero para abonar los gastos y los viajes de aquí a Sevilla y de allí a París del niño y míos con objeto de salir de aquí para recogerlo el día 30 y seguir viaje sin interrupción hasta París desde Sevilla». En respuesta a esta carta Falla responde en la carta nº 40 informando a Lanz de que «Cuando llegué de Italia me encontré con que ya habían hallado el niño que habrá de cantar lo de Trujamán. De ahí el telegrama que recibiría Ud de Manolo diciéndole que no trajese el niño de Sevilla».

⁶¹¹ Cf. Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a...* (ob. cit., p. 314).

representaciones en proyecto para la temporada próxima»⁶¹². Estas dudas de Falla sobre el resultado justifican que finalmente apareciera este nuevo Trujamán en el reparto de París junto a otra niña llamada Amparito Peris, una joven valenciana violinista que cantaba como *amateur* en la Capilla Española de la Rue de la Pompe, en París⁶¹³. Falla, no obstante, debió de quedar satisfecho, a juzgar por las siguientes líneas que le dirige a su amigo John B. Trend en 1924: «Será necesario que la parte de Trujamán la cante un niño o una muchacha que sepa imitar la voz de niño, como hicimos últimamente en París con excelente resultado»⁶¹⁴. Puesto que finalmente en la producción que involucra a Trend, años después, este papel lo interpretó una cantante femenina, Falla recomienda emplear una declamación sin impostar: «Muchísimas gracias por su certificado y notas utilísimas sobre la ejecución: se los he leído al director y a los cantantes. El Trujamán hará muy bien [tachado: tiene] con su voz un poco nasal»⁶¹⁵.

Con respecto a la conformación de la plantilla orquestal, Falla introdujo un clave como parte de una orquesta de veinte músicos⁶¹⁶ y tres cantantes (tenor, barítono-bajo y niño con registro vocal de mezzosoprano), en los respectivos papeles de maese Pedro, don Quijote y Trujamán. Su deseo de contar con la clavecinista Wanda Landowska resultó ser un condicionante escénico añadido, debido a la dificultad para localizar este instrumento en la

⁶¹² Carta de Falla a Hermenegildo Lanz, París, 4 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-031). Véase anexo 1.7, carta nº 42.

⁶¹³ Cf. Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro: adaptación musical y escénica de un episodio de El ingenioso caballero don Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla, ed. y estudio de Elena Torres, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2011, pp. 22-23.

⁶¹⁴ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): borrador de carta de Falla a John B. Trend, 17 de mayo de 1924. Véase anexo 1.4, carta nº 18.

⁶¹⁵ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de Falla a John B. Trend, 9 de octubre de 1924. Véase anexo 1.4, carta nº 22.

⁶¹⁶ Plantilla orquestal: Flauta (con piccolo), dos oboes, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta, dos timbales, tambor (con caja de madera), xilofón, dos carracas (una de tamaño mediano y otra pequeña), gran pandero sin sonajas, tam-tam, campanilla, clavicémbalo, arpa-láúd, dos violines I, dos violines II, violas, violonchelo y contrabajo. En caso de ser interpretada en una sala grande se aumentaría la sección de cuerda con un violín I, un violín II, una viola, un violonchelo y un contrabajo.

época. También implicó una petición expresa a la princesa de Polignac, lo que provocó una nueva prórroga cara a la finalización de *El retablo*. En 1922 el compositor gaditano realiza una lectura musical partiendo de los borradores de los que dispone, junto a su amiga la pianista y clavecinista Wanda Landowska, que se encontraba en Granada con ocasión de varios conciertos⁶¹⁷ que Falla había promovido en el teatro del Hotel Alhambra Palace (Fig. VII.1). Landowska comenta a Falla su deseo expreso de formar parte de la creación de la obra, lo que implicaba una ampliación de la misma. Por este motivo Falla notifica a la princesa de Polignac el cambio en la plantilla orquestal, comprometiéndose él mismo a sufragar los gastos derivados de esta ampliación.

La influencia musical de Landowska fue decisiva para reforzar el sincero interés de Falla en la música antigua, que aparece veladamente a lo largo de todo *El retablo*. Las ideas de la clavecinista sobre orquestación y composición en el siglo XVIII, contenidas en su referencial *Musique ancienne*, fueron admiradas y compartidas por el compositor gaditano. Muestra de ello es el volumen de esta publicación que la misma Landowska regaló al compositor durante esta visita y sobre el que Falla realizó múltiples anotaciones. Es precisamente en este momento del proceso creativo cuando Falla decide que los personajes de *El retablo de maese Pedro* sean títeres⁶¹⁸.

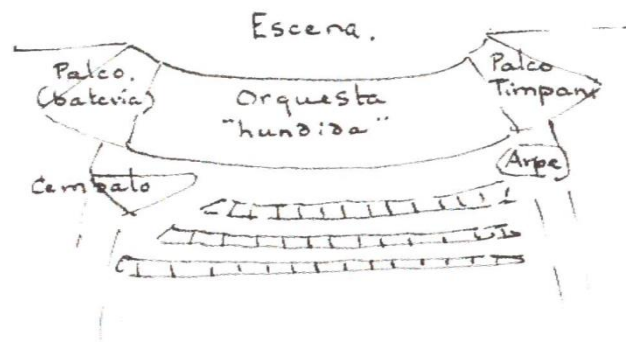
Retomando la temática de la inclusión del clave dentro de la orquestación de la obra, este será una fuente de controversia en todas las reposiciones posteriores, como la que se hizo en Inglaterra en 1928, para la que se tuvieron que retirar varios palcos:

Había una lucha con la inspección de incendios, refiriendo a la posición del cémbalo. En fin, ganaba mi objeto, y el cémbalo se queda donde estaba

⁶¹⁷ Estos conciertos tuvieron lugar los días 23 y 25 de noviembre de 1922.

⁶¹⁸ Cf. Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 69).

quitando varios palcos. Suena muy bien; y efectivamente, yo puedo oírlo mejor que nunca...⁶¹⁹



Entre las complicaciones derivadas de la conformación de una plantilla instrumental adecuada fue extremadamente complejo encontrar instrumentistas de primer nivel, a la altura de las exigencias de la partitura. Por otro lado, la exigencia de Falla de incorporar a la orquesta instrumentos prácticamente desconocidos en Andalucía, como un clave o un arpa-laúd supusieron un reto añadido. Lo comprobamos en la carta remitida por Eduardo Torres a Manuel de Falla, en la que le propone invitar a un barítono valenciano para la parte solista de don Quijote y un oboe y arpista de Madrid⁶²⁰:

... después de ver las partes de canto, decidí que Don Quijote lo cante el Sr. Lledó, barítono valenciano de muy bonita voz que se hallará en Sevilla para cuando sea la audición [...]. La cuerda de Sevilla es regular, y buscaremos lo mejorcito para ello; en cuanto a la madera es buena; tenemos un magnífico oboe que al propio tiempo es muy buen corno, y le encargaré la parte de este instrumento; el primer oboe escribo hoy a Madrid a Torregrosa para que venga él, o mande uno de toda confianza, así también como una buena arpista⁶²¹.

La imposibilidad de poder disponer de un clave, lo que da una idea muy clara sobre la enorme precariedad de medios en la época, suscita la disyuntiva de tener que adaptar un piano, al que se incorporaría un mecanismo especial con el objetivo de intentar imitar la sonoridad del instrumento que Falla plantea

⁶¹⁹Apud., Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de John B. Trend a Falla, New Quebec Street, 16 de junio de 1928. Véase anexo 1.4, carta nº 26.

⁶²⁰ Cf. Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a...* (ob. cit., p. 313).

⁶²¹ Carta de Eduardo Torres a Falla, Sevilla, 10 de febrero de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7689).

en la instrumentación original de *El retablo*⁶²². El propio compositor se pone en contacto con Eusebio Ventura, gerente de una franquicia de pianos en Valencia, para conocer detalles de un mecanismo que se adapta al pedalero y logra recrear sonoridades de varios instrumentos de cuerda pulsada⁶²³. Finalmente, y gracias a las gestiones del Maestro Torres, se logra la cesión de un piano-forte que hace las veces de clave, perteneciente a una pudiente señora sevillana que lo había recibido en herencia.

El aspecto estilístico de la composición, que preocupaba sobremanera a Manuel de Falla, es compartido por Francesco Malipiero en los siguientes términos:

Cuando la Sociedad de Conciertos de Sevilla decidió ejecutar *El retablo de maese Pedro* (1923), Falla se encontró frente a una grave dificultad, ¿cómo reunir veinte ejecutantes capaces de comprender una obra que, aunque ligada a la tradición musical española, en su espíritu era exquisitamente moderna?⁶²⁴

Sin embargo, los mayores escollos logísticos los encontramos en los celos entre los círculos musicales granadino y sevillano, con relación al estreno en versión de concierto en España de *El retablo*, lo que crea un dilema importante para Manuel de Falla⁶²⁵. Finalmente, el proyecto granadino cae por inercia, dadas las múltiples dificultades derivadas de la puesta a punto de la composición. Sevilla quedaba como única opción, lo que libera finalmente a Falla del problema y le permite continuar con el proyecto bajo la coordinación de Segismundo Romero. Esta situación no debió ser del agrado del maestro Torres, maestro de capilla, director de orquesta y máxima figura musical de la capital andaluza.

⁶²² Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., pp. 42-43).

⁶²³ Cf. Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro: adaptación musical y escénica de un episodio de El ingenioso caballero don Quixote...* (ob. cit., p. 20).

⁶²⁴ Francesco Malipiero, Andrés Soria Ortega, Federico Sopeña Ibáñez, *Manuel de Falla (Evocación y correspondencia)*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 1983, p. 19.

⁶²⁵ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 147): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 11 de diciembre de 1922. Véase anexo 1.5, carta nº 27.

Además de toda la problemática ya expuesta, Falla se encontraba enfrascado en una especie de revisión permanente de la obra, por lo cual Eduardo Torres, que se encargaba de todo lo vinculado a la dirección artística, va recibiendo de forma parcial materiales; incluso algunos pliegos de partituras llegan a Sevilla pocos días antes del estreno (Fig. VII.6).

Los ensayos previstos inicialmente tuvieron que ser aplazados por los recurrentes retrasos en el envío de este material revisado por parte de Falla. Por ejemplo, la selección de las voces solistas no pudo realizarse hasta disponer de las partituras y la propia edición y extracción de las partes individuales de la partitura general tuvo que hacerse a mano, por falta de tiempo. El propio Falla pagó estas *particellas* de su bolsillo, con el objetivo de poder disponer también de ellas para la representación escénica de París y otras ciudades posteriormente⁶²⁶ (Fig. VII.4 y Fig. VII.5).

Falla invitó a la princesa de Polignac a este estreno en Sevilla de *El retablo* en versión de concierto. No podemos obviar que existía una relación contractual sobre esta obra y la comisión original de la misma se había dilatado a lo largo de cuatro años. Falla hace coincidir esta invitación con la petición *de facto* de autorización para su estreno, siempre indicándole que su objetivo era pulir y evitar cualquier tipo de imprevistos para el estreno absoluto mundial en París: «Se entiende —me permito decírselo de nuevo— que no habrá representación escénica de la obra, aunque ella entraba en las primeras intenciones de la *Filarmónica* de Sevilla»⁶²⁷.

El 15 de marzo Falla llega a Sevilla para la supervisión de los ensayos generales, tal y como informa a su amigo John B. Trend: «El 23 y 24 de este mes dará la Sociedad Filarmónica de Sevilla las primeras audiciones, en concierto, de *El retablo*. Ya están estudiando la parte vocal y yo marcharé a Sevilla el 15

⁶²⁶ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., pp. 44-45).

⁶²⁷ Carta de Falla a la princesa de Polignac, Granada, 10 de enero de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

para los últimos ensayos»⁶²⁸. Después de un montaje muy escrupuloso y ensayos extremadamente meticulosos, algo habitual en Falla, incorporadas las voces de don Quijote y maese Pedro, junto a la del Trujamán, *El retablo* se estrena en Sevilla, en el imponente espacio escénico del Teatro de San Fernando, el viernes 23 de marzo de 1923.

El sábado 24 de marzo vuelve a repetirse su audición en el mismo teatro, variando todas las demás obras que componían el programa⁶²⁹ de la velada musical (Fig. VII.2).

Resulta sorprendente *a priori* que Falla aceptara acompañar *El retablo* de dos programas de concierto que mezclaban diversos géneros musicales, hasta cierto punto descompensados y con un discutible interés artístico. Los motivos son desconocidos, pudiendo barajarse si fue una decisión precipitada o realmente intencionada. Además, la orquesta solo intervino en la interpretación de *El retablo*, desconocemos si por motivos económicos, falta de tiempo de ensayo o una planeada estrategia artística. Sí es un hecho, más allá de no poder emitir juicios fundamentados sobre los aspectos anteriormente expuestos, que el indolente programa previo al estreno acentuó la enorme expectación que había en Sevilla para escuchar esta nueva composición de Falla.

Otro aspecto que genera cierta incertidumbre es por qué Falla, consciente de que una representación hubiera sido suficiente para albergar a todos los aficionados asistentes al Teatro de San Fernando, planteó dos pases, del mismo modo que sucedió en otras ciudades a las que llevó la obra posteriormente.

Seguramente Falla, consciente de lo novedoso de su composición, consideró que, de este modo, el público podía asimilar mejor su lenguaje poco convencional y sus sonoridades vanguardistas, argumento que quedaría reforzado por los cambios introducidos en el resto del programa, diferente

⁶²⁸ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de Falla a John B. Trend, Granada, 6 de marzo de 1923. Véase anexo 1.4, carta nº 9.

⁶²⁹ Programa de mano correspondiente al estreno de *El retablo de maese Pedro* (23 y 24 de marzo) 1923,19, FN, AMF.

totalmente en la repetición de cada uno de estos conciertos. Quizá el motivo por el que Falla estaba obsesionado por programar dos veces cada representación de *El retablo* se halla en las siguientes palabras de María Lejárraga:

Triste, materialmente hablando, es el destino de los músicos que vienen al mundo con algo nuevo que decir. La música, que tiene mal ganada fama de ser «lenguaje universal» y medio de emoción infalible no suele ser comprendida, es decir, *sentida emocionalmente* por el público hasta que el tal la oído repetidas veces y puede, por lo tanto, asociar con ella el recuerdo de emociones pasadas o de venturas desaparecidas⁶³⁰.

El viernes 23 de marzo de 1923 a las 17:30 de la tarde, el público accedió a las plateas del Teatro de San Fernando, experimentando, a buen seguro, la sensación de volver a tiempos pasados. Partiendo de una sugerencia de Federico García Lorca, «en lugar de los clásicos focos, el poeta hizo instalar unos pequeños quinqués que daban a la escena un aspecto más en armonía con el primitivismo del discurso que se pretendía transmitir»⁶³¹.

Toda la estética planteada para este estreno dista enormemente de lo concebido por Falla en sus creaciones anteriores. Frente a la sensualidad cautivadora de *El amor brujo*, *El retablo de maese Pedro* plasma un ambiente de sobriedad, austeridad y espiritualidad, mucho más cercano a una inspiración castellana que a una exuberancia colorista andaluza, muy en la línea de la propia temática del argumento del libreto de la obra⁶³².

Tras el estreno, Falla regresa a Granada muy satisfecho y así se lo hace saber a Segismundo Romero en una carta que le remite inmediatamente: «Recuerdo y recordaré siempre con viva satisfacción y agradecimiento, nuestros trabajos en los ensayos y audiciones del *Retablo*»⁶³³.

⁶³⁰ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (ob. cit., pp. 177-178).

⁶³¹ *Apud.*, Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 48): Federico García Lorca.

⁶³² Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 48).

⁶³³ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 152): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 5 de abril de 1923.

La crítica especializada cubrió el estreno de forma prolija y en términos que se centraron, esencialmente, en analizar las características novedosas de esta nueva creación de Falla. No es intención del presente estudio revisar la repercusión en crítica que tuvo este estreno, por lo que para ello se remite al lector a la publicación de Eduardo González-Barba, que ha profundizado en este aspecto de manera exhaustiva⁶³⁴. Cabe apuntar, no obstante, que algunas de las reseñas en prensa no fueron muy positivas, tal vez porque la falta de puesta en escena dificultó la comprensión de una música excesivamente vanguardista. Sirva como ejemplo la siguiente frase, extraída del diario *La Unión* de Sevilla: «*El retablo de maese Pedro* que anoche oímos, es uno de los muchos camelos que nos está sirviendo el modernismo»⁶³⁵. Otros testimonios como el de Eduardo Torres defendieron el exitoso estreno: «El público que llenaba por completo el Teatro de San Fernando premió con delirantes ovaciones al autor e intérpretes, colmando de alabanzas a la Directiva de la Sociedad Sevillana de Conciertos»⁶³⁶.

⁶³⁴ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., pp. 49-51).

⁶³⁵ *Apud.*, Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a...* (ob. cit., p. 316): L. C. Mariani, «*El retablo de maese Pedro*. En el teatro San Fernando».

⁶³⁶ Eduardo Torres, «La última obra de Falla: *El Retablo de Maese Pedro*», *Cultura musical*, [sin núm.], (6 de abril 1923).

V.4. VERSIÓN ESCÉNICA EN EL PALACIO DE LA PRINCESA DE POLIGNAC, PARÍS (1923)

V.4.1. Condicionantes escénicos

El estreno en Sevilla de *El retablo* de Manuel de Falla crea una evidente expectación en el mundo musical europeo, en relación con la inminente audición de esta composición en su versión escénica en París. Según comenta el propio Falla a Segismundo Romero desde Italia, el 10 de mayo de 1923⁶³⁷, los ensayos en París debían tener lugar hasta el 8 de junio, salvo imprevisto de última hora. En esa misma carta, Falla relata que en París se habían «quedado estudiando la parte vocal y pintando las decoraciones y muñecos», informando de que parcialmente la escenografía y los títeres se harían en Granada por Hermenegildo Lanz, completándose en París con las aportaciones de otros artistas españoles.

El retablo sufre finalmente un retraso en su estreno escénico, debido a circunstancias técnicas de producción derivadas del montaje de la escenografía. En primer lugar, Hermenegildo Lanz no logra encontrar en París ebanistas que también fueran carpinteros, ya que las cabezas de los títeres de mayores dimensiones debían ser adaptadas a la escena que se estaba montando en el palacio de la princesa de Polignac. Por otro lado, José Viñes tiene dificultades a la hora de encontrar personal que construya el decorado. Contacta incluso con Georges Mouveau, que desarrolla esta labor en el Teatro Nacional de la Ópera de París, y que, sin embargo, declina la invitación. Aunque propone a un colega suyo, fue finalmente un tercero, Marcel Guérin, quien se encargó de toda esta parte constructiva⁶³⁸.

⁶³⁷ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 153): carta de Falla a Segismundo Romero, Frascati, 10 de mayo de 1923. Véase anexo 1.5, carta nº 28.

⁶³⁸ Cf. Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 71).

La princesa de Polignac se muestra preocupada por este retraso en la construcción del decorado y solicita a José Viñes un presupuesto para el desarrollo de todo el proyecto:

Estimado señor:

No tengo ninguna noticia del teatrillo del que me mostró un esbozo. Tal y como se lo pedí, quisiera que me mandara un presupuesto antes de que empiecen las obras, y quizá tenga usted la amabilidad de pedirlo en mi lugar...⁶³⁹

También José Viñes encuentra obstáculos en la confección de los vestuarios. Sirva como ejemplo esta carta del 24 de mayo de 1923:

Señor Viñes:

Le envío, en relación con los trajes de los muñecos para su teatro de Guiñol, la dirección de Madame Drouet: 17, rue des Plantes. Ella se ocupará de vestirlo con mucho gusto, ya que conoce al dedillo esta tarea. Además fabrica cojines para muebles y accesorios para mobiliarios artísticos en general. No creo haber encontrado a nadie más adecuado. Si desea encontrarse con ella, puede incluso darle cita en mi casa, cuando llegue el momento... Azam Gabriel. 49, rue du Moulin-Vert Paris 14è⁶⁴⁰.

Finalmente, el vestuario lo realiza Madame Lazarski, dueña de unos importantes talleres textiles, que también se encontrará dentro del equipo de producción del estreno en Ámsterdam de 1926, junto a los Viñes⁶⁴¹.

A estos problemas técnicos se sumó el carácter perfeccionista de Falla: múltiples fuentes corroboran la obsesión del compositor gaditano por revisar y coordinar todos los aspectos vinculados al estreno. Da testimonio de ello una carta que Falla remite a George Jean-Aubry:

Una vez llegado a París, he tenido que ocuparme sin descanso de preparar los decorados, las cabezas de los muñecos, marionetas, etc. para el estreno de *El retablo*⁶⁴².

⁶³⁹ *Apud.*, Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 72): carta de la Princesa de Polignac a José Viñes, París, 19 de mayo de 1923, Archivo Viñes.

⁶⁴⁰ *Apud.*, Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 72): carta de Marcel Guèrin a José Viñes, París, 24 de mayo de 1923, Archivo Viñes.

⁶⁴¹ Cf. Juan Miermont y Alain Gobin, *Alain, Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 72).

⁶⁴² Carta de Falla a George Jean-Aubry, París, 29 de abril de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7133).

De nuevo Falla tuvo que superar considerables dificultades técnicas. En primer lugar, la dramatización de *El retablo* a cargo de un elenco de títeres, ámbito en el que había adquirido experiencia a través de la reciente función que el 6 de enero de 1923 Falla estrenó en Granada junto a Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz, comentada en otros momentos del presente estudio:

En relación a la representación y resultante de un pequeño ensayo de teatro de marionetas que acabamos de hacer en Granada, pienso que llegado el caso podríamos hacer interpretar la obra exclusivamente por marionetas, mezclándose las tres voces con la pequeña orquesta. Esto facilitaría mucho la representación e incluso la oferta sería, quizá, mejor que si mezcláramos la interpretación de los artistas con aquella de las marionetas de *El Retablo*⁶⁴³.

Otro ejemplo de la obsesiva implicación de Falla es este extracto de una misiva de su epistolario, en la que incluso el compositor gaditano llega a solicitar a Hermenegildo Lanz que viaje con todas sus creaciones:

Prepare Ud todo para venirse en cuanto lo reciba (de no haber dificultad por su parte como supongo) y, como ya le dije a Ud. ayer traiga Ud. mismo todo su trabajo.

Estamos deseando tenerle con nosotros en París! Avísenos su hora de llegada. Ando loco de trabajo y no tengo tiempo ni para dormir!⁶⁴⁴

Unos días antes del estreno de *El retablo de maese Pedro* en el palacio de la princesa de Polignac, la aristócrata escribe de nuevo a José Viñes, en relación con el carácter sociocultural del evento:

Estimado Señor:

Cuando hablamos del programa el otro día, le dije que pensaba organizar una velada con poca gente el 25. He mandado una carta a la calle Spontini, y me alegraría sobremanera que los miembros de la Embajada, usted y su familia y el Señor y la Señora Picasso pudieran venir. No querría enviar más de 20 invitaciones además de las que ya tengo en mi lista, pero si no le molesta enviarme los nombres de algunos amigos del Señor Falla, les mandaría invitaciones. Seríamos en total unos 150 [...] Singer Polignac.

He escrito a Madame Landowska para darle las gracias por la generosa participación que le ha prometido a Manuel de Falla⁶⁴⁵.

⁶⁴³ Carta de Falla a la princesa de Polignac, Granada, 10 de enero de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

⁶⁴⁴ Carta de Falla a Hermenegildo Lanz, París, 2 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Dicha carta, en toda su extensión, puede consultarse en el anexo de correspondencia de la presente investigación. Véase anexo 1.7, carta nº 41.

A través de una carta enviada por Falla a Lanz, sabemos que el 1 de junio de 1923 Falla se encontraba inmerso en los ensayos: «Querido Hermenegildo: Mis palabras a todo vapor (pues me esperan para ensayar) anunciándole que mañana le enviaré un cheque para sus gastos de viaje»⁶⁴⁶. Siguiendo los datos ofrecidos por esta valiosa correspondencia, asumimos que para el 4 de junio de 1923 estaban terminadas y muy probablemente montadas las escenografías de Manuel Ángeles Ortiz: «Las decoraciones de Manolo magníficas. Todos trabajamos como fieras»⁶⁴⁷. Sin embargo, los ensayos generales con los títeres no pudieron darse hasta la llegada de Lanz a París: «como ya le dije a Ud. ayer traiga Ud. mismo todo su trabajo»⁶⁴⁸.

Finalmente el 25 de junio de 1923 se estrena *El retablo*, bajo la supervisión general de Manuel de Falla y Wladimir Golschmann en la dirección musical, al frente de su orquesta. Los testimonios de los asistentes, por ejemplo los de Roland-Manuel y Darius Milhaud, alaban la música de Falla, especialmente la originalidad de la inclusión del clave y el arpa-laúd, así como los ingeniosos decorados. La familia Viñes, junto a una serie de amigos de la misma, se ocupan del manejo de los títeres, recayendo en la figura del propio Ricardo Viñes la manipulación del don Quijote y en la de su sobrina Elvira (que no aparece mencionada en el programa por olvido), el manejo de la figura del ventero⁶⁴⁹.

El estreno fue un rotundo éxito, aunque la princesa de Polignac actuó de un modo muy poco considerado con gran parte de los artistas y el público asistente. Mientras que Picasso, Poulenc, Stravinsky, etc., admiraban la obra

⁶⁴⁵ *Apud.*, Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 72): carta de La Princesa de Polignac a José Viñes, París, Archivo Viñes.

⁶⁴⁶ Carta de Falla a Hermenegildo Lanz, París, 1 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-029). Carta completa transcrita en el anexo de correspondencia. Véase anexo 1.7, carta nº 40.

⁶⁴⁷ Carta Falla a Hermenegildo Lanz, París, 4 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-031). Véase anexo 1.7, carta nº 42.

⁶⁴⁸ Carta de Falla a Hermenegildo Lanz, París, 2 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-030). Véase anexo 1.7, carta nº 41.

⁶⁴⁹ Cf. Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 72).

cómodamente sentados, no podían obviar que el propio Falla, como gran parte de la audiencia, contemplaba la representación de pie y no había sido invitado a la cena de recepción posterior, comiendo tras el estreno en la cocina, junto al resto de personas implicadas en el desarrollo de la obra.

No obstante, Falla se mostró muy satisfecho por el resultado del estreno escénico de *El retablo* y de verse rodeado en el mismo por sus amigos y admirados artistas, como Paul Valéry, Federico Mompou, Josep María Sert, Jean Aubry, Joaquín Nin, Erik Satie, etc., aparte de los ya mencionados⁶⁵⁰.

La repercusión de este estreno fue un gran hito en la obra de Falla y en la historia de la música occidental de la primera mitad del siglo XX, con multitud de crónicas internacionales en publicaciones de gran prestigio en el ámbito cultural.

V.4.2. Escenografía y equipo técnico del estreno parisino

La puesta en escena ideada por Falla se aleja de los cánones decimonónicos, pues plantea para el estreno de *El retablo* inspiraciones muy diversas, desde los frescos de la Sala de Justicia de la Alhambra a reminiscencias de las miniaturas medievales, además de los decorados creados por Picasso para su *Sombrero de tres picos* (Fig. III.18). Roland-Manuel describe en los siguientes términos esta originalidad escénica que Falla tenía en mente para *El retablo*:

Desafía el ingenio de los decoradores y los escenógrafos, implica poner en escena un teatro dentro del teatro y la intervención de dos series de títeres, ya que los clientes de Maese Pedro están representados por unos grandes muñecos a quienes domina un Don Quijote gigante, dándonos a entender, sin duda, que su legendaria fama lo sitúa muy por encima del común de los mortales. Un muchacho con una vara se encarga del papel del Trujamán y comenta a los asistentes la historia de Gaíferos y de la dulce Melisendra⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Cf. *Idem.*, pp. 72-73.

⁶⁵¹ *Idem.*, p. 70.

Entre los testimonios de Adolfo Salazar encontraremos, del mismo modo, relevante información que confirma, entre otros aspectos, que Falla tuvo como fuente de inspiración para la torre de Melisendra las pinturas de la Alhambra (Fig. VII.22, Fig. VII.23, Fig. VII.24 y VII.50):

Del molino andaluz pasamos a la ciudad de Sansueña. Melisendra peina sus cabellos en la torre, una torre de cúpulas bermejas que Falla ha descubierto en uno de los techos de cuero policromado que decoran el primer aposento derecha, lado oeste del Patio de los Leones. Don Gaiferos cabalga allá en un soberbio potro moro [...]. Más allá de una zona de estrellas de oro en un zodíaco escarlata unas damas árabes juegan al ajedrez junto a una fuentecilla. La pintura es de un encanto único, y Falla quiere que se inspiren en ella los decoradores del «Retablo de maese Pedro»⁶⁵².

Manuel de Falla contó para el ámbito escenográfico del estreno en París con tres artistas de vanguardia y afinidad estética: Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes. Conocemos el programa del estreno en el palacio de la princesa de Polignac y los detalles de la participación activa de estos tres artistas en la creación escénica de *El retablo* a través de documentos conservados por José Viñes, hermano de Ricardo y padre de Hernando. La colaboración de los tres artistas mencionados anteriormente fue entusiasta y muy estrecha, gozando de gran libertad para el desarrollo de todo el montaje escénico.

Superada la etapa de la composición de la partitura, sometida a constantes revisiones por Falla, como ha sido explicado en otros apartados de esta tesis, estos tres artistas, junto a otros colaboradores, se encontraban inmersos en el proceso de desarrollo escénico de *El retablo*. Coordinados por Manuel de Falla y con grandes retos por delante, considerando el desarrollo de todo el ámbito escénico de la obra en dos lugares separados por miles de kilómetros (París y Granada), todos ellos trabajan con el mayor de los empeños.

⁶⁵² Adolfo Salazar, «Manuel De Falla, En Granada: *El Retablo De Maese Pedro*. Otras Obras Nuevas De Falla», *El Sol*, Madrid (25 de octubre de 1921).

Esta época de gestación del aspecto escénico de *El retablo de maese Pedro* supone un modélico trabajo de equipo, intenso y ampliamente meditado por Falla.

Las primeras propuestas escenográficas son esbozadas por Falla y Manuel Ángeles Ortiz en Granada y tenían como referente las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Pocos días después, Manuel Ángeles se traslada a París, donde también se encontraba Hernando Viñes. Por este motivo la construcción escenográfica se realizó en la capital francesa. Hermenegildo Lanz, que era el único que permaneció en Granada, siguió avanzando según las instrucciones que Manuel Ángeles le enviaba y finalmente se unió a los demás para los ensayos generales en París.

A este respecto, Falla comunica por carta una serie de instrucciones muy precisas a Lanz sobre sus requisitos y el contexto en el que se desarrollaría el trabajo escenográfico:

La decoración del 2º cuadro representa la Torre del homenaje del Alcázar de Sansueña, con fondo y grandes lejanías. Melisendra aparece asomada a un balcón de la torre. Un moro de aspecto grave y ricamente vestido —el Rey Marsili— hace diferentes apariciones por una galería exterior del Castillo, y que supone conduce a la Torre del Homenaje. Melisendra es sorprendida por un moro que le da un beso en mitad de los labios. El Rey Marsilio manda prender al moro (Guardias del Rey Marsilio).

Como recordará Ud. deseo que tanto la decoración de este cuadro como los personajes (teatro planista) sean inspirados por los frescos de la Sala de la Justicia (color, indumentaria, etc.) Por excepción, no hay que seguir la indicación de Cervantes sobre la indumentaria mora de Melisendra⁶⁵³.

A raíz de esta sugerencia, Lanz proyecta una escenografía inspirada en estas pinturas de finales del siglo XIV o comienzos del XV, que adornan las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada (Fig. VII.22, Fig. VII.23 y Fig. VII.24). En la respuesta a la carta anterior, Lanz se muestra entusiasmado con esta oportunidad profesional que le brindaba su mentor, Manuel de Falla. También nos aporta valiosa información de carácter

⁶⁵³ Carta de Falla a Lanz, París, 28 de abril de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Véase carta transcrita en el anexo 1.7, carta nº 37.

constructivo sobre los títeres, informando de la necesidad de tener las medidas exactas para poder cortar y tallar la madera. Asimismo, solicita datos específicos sobre su participación en el teatro planista, ya que duda si se debe centrar solamente en la escenografía del cuadro II o ampliar su intervención para el resto de los personajes del retablo. Por último, introduce datos relevantes sobre los mecanismos de manipulación de las figuras planistas, de los cuales se conservan algunos bocetos. Contrastando los bocetos con la información contenida en esta carta comprobamos que la escenografía del retablo estaba resuelta por rompimientos situados en profundidad, que se sostenían con listones y alambres:

Sr. D. Manuel de Falla

Querido maestro: Ayer recibí su cariñosa carta. Para darme cuenta de su contenido la leí cuatro veces en dos horas y al final no sabía lo que contenía; tal era el estado de mis nervios y la alegría enorme que sentí al ver que continuaban nuestros trabajos cachiporrísticos. [...]

La parte (2º cuadro) de teatro planista supongo que será hecha por mí, no solo la decoración sino todos los personajes que cita el programa que me envía [...]

- | | |
|----------------|----------------------------------|
| a. D. Gayferos | e. El Rey Marsilio |
| b. Melisendra | f. El moro enamorado |
| c. Carlo Magno | Caballeros y guardias etc., etc. |
| d. D. Roldán | |

[...] pues aunque me describe en su carta la escena del segundo cuadro veo en el programa que, algunos personajes, no intervienen en este y sí en el cuadro 4º y algunos en el tercero con otra decoración.

Yo le ruego maestro, que me dé todos los detalles posibles de esta parte de teatro planista para yo andar más firme ya que tengo que prescindir de consultas momentáneas porque la distancia es larga y el tiempo corto.

Desde luego, todo lo haré conforme piensa inspirándome en las pinturas de la Alhambra y estudiaré el movimiento de las figuras lo más completo posible y con el mecanismo más sencillo, sin poner espirales que puedan fallar al darles vueltas. Para todo esto necesito absolutamente medidas justas del teatrillo retablo, para hacer la decoración y muñequitos planos⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ Carta de Lanz a Falla, Granada, 4 de mayo de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Véase anexo 1.7, carta nº 38.

En el programa original⁶⁵⁵ del estreno figura el equipo técnico y reparto de tareas escenográficas (Fig. VII.7):

Equipo técnico:

- La embocadura y el telón del teatro portátil ejecutados por Marcel Guèrin, según los diseños y maquetas de Manuel Ángeles Ortiz.
- Los títeres de guante, denominados «muñecos de guiñol» a cargo de Hermenegildo Lanz, que talla ocho cabezas y dieciséis manos en madera.
- Vestuario realizado por Mme. T. Lazarski, a partir de los figurines de Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes.
- Maquinaria y aspectos técnicos José Viñes Roda.
- Figuras planas y escenografías para la historia de la libertad de Melisendra en el retablo:

Cuadro 1º. *Sala del Palacio de Carlo Magno*, según dibujos de Manuel Ángeles Ortiz.

Cuadro 2º. *Torre del Alcázar de Sansueña (Zaragoza)*, según decorados y figuras de Hermenegildo Lanz.

Cuadro 3º. *Plaza pública de la Ciudad de Sansueña*, según dibujos de Hernando Viñes.

Cuadro 4º. *Los Pirineos*, según dibujos de Manuel Ángeles Ortiz.

Las escenografías de los cuadros 5º y 6º son las mismas que las de los cuadros 2º y 3º. Las figuras planistas de estos cuadros son autoría de estos mismos artistas respectivamente.

- Movimiento escénico de los títeres «muñecos-guiñol», a cargo de Suzanne Albarrán, Geneviève Besnard, Matilde Cuervas y Elvira Viñes, además de Ricardo Viñes (como manipulador de don Quijote), Louis-Léopold Enlart, Emilio Pujol y Varella Cid.

⁶⁵⁵ Programa de mano correspondiente al estreno escénico en París de *El retablo de maese Pedro* (25 de julio) 1923, FE, AMF.

- De las firmas del programa original y los testimonios recogidos se deduce que los movimientos escénicos de las figuras planistas del retablo los realizaron: José Viñes Roda, Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz y Hernando Viñes, según el libreto «bajo la dirección del autor» (entendemos que se refiere a Falla).
- Programa de mano efectuado por Hernando Viñes.

Intérpretes:

- Don Quijote: Hector Dufranne (cantante de la Ópera Cómica de París).
- Maese Pedro: Thomas-Salignac (cantante de la Ópera Cómica de París).
- El Trujamán: Manuel García.
- Clave: Wanda Landowska.
- Arpa: Henri Casadesus.
- Orquesta de Concerts Golschmann.
- Director Wladimir Golschmann. En el programa de mano (Fig. VII.8) figura erróneamente Manuel de Falla como director, cuando en realidad estuvo entre la audiencia asistente.

El espacio escénico de *El retablo* fue de gran complejidad, requiriendo dos escenarios para albergar a cada uno de los grupos de títeres. El primero de estos tabladillos albergaba a los espectadores que asistían a la representación de la historia de Melisendra, entre ellos a don Quijote y Sancho. El segundo se destinaba a los protagonistas de esta historia: Carlo Magno, don Gayferos, Melisendra, el Rey...

El teatro que se instaló en el salón de música del palacio de la princesa de Polignac presentaba una primera embocadura de 250x250 cm, en la que actuaban los títeres que venían a presenciar la representación de *El retablo*. Los tres personajes que cantaban se situaban junto a la orquesta⁶⁵⁶. Dentro de la

⁶⁵⁶ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 32-33).

embocadura del teatro se emplazaba el retablo, con unas dimensiones en este caso de 140x100 cm, enfrentado al público y rodeado de pequeñas candilejas.

Toda la función empieza con la llamada de maese Pedro, tras la cual los personajes se quedan admirando el retablo, delante del teatrillo, y únicamente los vemos al principio de la obra. En el segundo cuadro interviene don Quijote, situándose en el proscenio para reprender al Trujamán. Lo mismo ocurre con maese Pedro. Al final, el Trujamán y maese Pedro retornan cuando don Quijote invade violentamente la escena para castigar a los perseguidores de Melisendra.

La escena del teatrillo tenía unas dimensiones de unos 130x100 cm y representaba con la técnica de figuras planas la historia «de la libertad que dio el señor don Gayferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España en poder de los moros en la ciudad de Sansueña»⁶⁵⁷. A pesar de ello, y según la crónica de Jean-Aubry, el retablo resultó pequeño y no permitía seguir claramente el desarrollo de la acción al público, mayoritariamente en pie, y que no había sido advertido previamente del argumento de la historia⁶⁵⁸.

Otro asistente de excepción al estreno, Roland-Manuel, incide en el éxito de esta representación y nos aporta una descripción de la distribución espacial de la orquesta y el aspecto estético del teatrillo, que simulaba tener unos cortinajes rojos:

La fachada decorada como un teatro de marionetas, simulando pesadas cortinas rojas y delante de la cual se perfilaban el clavecín, el arpa-laud y el mando del contrabajo, bastaron para engolosinar a un público que siguió la representación de esta pequeña obra maestra llena de ingenio, divertida y aún emotiva⁶⁵⁹.

Una de las crónicas que más información aporta sobre el aspecto escenográfico es quizá la del prestigioso crítico y periodista del diario *El Sol*, Corpus Barga, que tras asistir al estreno se refiere a los títeres como «de guiñol», con muñecos manipulados entre otros por el pianista Ricardo Viñes:

⁶⁵⁷ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (libreto), (ob. cit., p. 4).

⁶⁵⁸ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 34).

⁶⁵⁹ Roland-Manuel, «Une première: *El Retablo de Maese Pedro*», *Lyrice*, XVII (1923), p. 105.

Gran fiesta en el palacio de la princesa Edmond de Polignac. Brilla en la noche el charol de los automóviles mudos, bajo los castaños de la avenida. Junto a la verja ronronea el correo de los «chauffeurs». Al pie de la escalera, medio desnudan a las damas los lacayos con los brazos cargados de abrigos. Descotes y pecheras se envían mutuamente sus fuegos a través de las salas. Hay escote cercado de pecheras y hay pechera cercada de escotes. Así se halla Paul Valery, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Regnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes decadentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta, y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos —la corte de la princesa Edmond de Polignac—, el héroe de la noche es el maese Falla.

Rebosa el salón del teatro de la princesa. Quedan fuera, por las puertas, manojos de colas de frac. La escena es de guiñol. Los muñecos representan a Don Quijote, a Sancho, a maese Pedro, al muchacho que explica el retablo y a los demás personajes de Cervantes en el «Quijote», Capítulo XXVI. El retablo con sus títeres: Don Gayferos, Melisendra y los otros, se abre también ahí, en el teatro de los muñecos: es el guiñol del guiñol. Por la oposición de irrealidades entre los títeres y los muñecos, se ve la razón de la sinrazón de Don Quijote. Melisendra es tan de verdad como maese Pedro. Los pintores y escultores Lanz, Ortiz, José y Hernando Viñes han montado este profundo guiñol con toda su gracia de chicos. Entre las manos ocultas que mueven a todos los muñecos, la del pianista Ricardo Viñes, héroe de la mano, es la que maneja al héroe del manco. En la orquesta recitan el «Quijote» las voces de Don Quijote, de maese Pedro y del muchacho que explica el retablo. Ahora solo les falta a ustedes oír la música para saber lo que es esta obra de Manuel de Falla.

La última de Stravinsky: «Bodas», estrenada esta temporada en los Bailables rusos, y asimismo tocada por primera vez antes en el salón de la princesa, tiene una música que le coge a uno por los oídos y le arrastra con una cadena hecha a golpes. La música del «Retablo» también le sujeta a uno, pero como esos taconeos de bailadora que dicen: «Sígueme». ¿Quién se resistiría? Su paso por el salón de la princesa de Polignac echa a volar todos los aplausos. El maestro Falla se va con su música a Granada⁶⁶⁰.

En cuanto a la caracterización de los personajes principales, aunque proceda de otra representación, podemos encontrar información detallada en una carta de Trend para la escenificación de Inglaterra, que Falla supervisó desde la distancia a través de una prolija correspondencia epistolar:

Luego, Cranmer se ha puesto enfermo, y en desesperación empezaba a enseñar a otro Quijote. Pero, Cranmer sigue cantando, aunque se nota, en el final, un

⁶⁶⁰ Corpus-Barga, «El retablo de Maese Falla», *El Sol*, Madrid (30 de junio de 1923).

cierto cansancio. Lleva un baci-yelmo enorme, y de cartón, unas armas destartaladas, y grotescas; y se pinta de modo muy fuerte. Trae barba copiada de un antiguo grabado.

Sancho está copiado también de un grabado. Pedro lleva «parche de tafetán verd» y lo restante, [tachado: según] siguiendo la nota en la partitura.

El Trujamán está bien según mi parecer. Es curioso leer cómo el Times le censura precisamente porque grita, y da un énfasis exagerado a sus palabras y sus gestos. Eso del énfasis adecuado era la cosa más difícil de lograr; prueba que lo hemos logrado en cierto modo es la crítica del Times!⁶⁶¹

En relación con los títeres de guiñol disponemos de relevante información gracias a una carta que Manuel Ángeles Ortiz manda desde París a Hermenegildo Lanz, con las medidas exactas de las cabezas de los personajes que este debía esculpir en Granada⁶⁶²: don Quijote, con una cabeza de 20 cm, mayor que las restantes, que son de 15 cm, y personifican a maese Pedro y el Trujamán, y otros personajes que no hablan en la escena como Sancho Panza, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas y alabardas.

El aspecto de estas tallas lo conocemos gracias a fotografías previas (Fig. VII.9) de cada una de ellas realizadas por el propio Hermenegildo Lanz en su taller, antes de partir con todo el material para el estreno de *El retablo* en París. La referencia que se encuentra en diversas fuentes consultadas, en las cuales estas tallas aparecen agrupadas en línea, son producto de un fotomontaje posterior de Enrique Lanz, nieto de Hermenegildo Lanz. Gracias a la documentación gráfica analizada (se conservan en el Archivo Lanz los originales de las fotos que el propio artista les hizo), sabemos que Lanz construye los ocho muñecos de grandes dimensiones esculpiendo en madera las cabezas y las manos, las cuales pinta siguiendo el modelo de policromía en madera empleado en la escultura religiosa del Barroco.

El resto del cuerpo de las figuras estaba diseñado en tela, vestidas a modo de marionetas con los diseños de vestuario de Manuel Ángeles Ortiz.

⁶⁶¹ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de John B. Trend a Falla, New Quebec Street, 16 de junio de 1928. Véase anexo 1.4, carta nº 26.

⁶⁶² Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 32).

Lanz necesitaba para tallar los títeres indicaciones específicas de Manuel Ángeles Ortiz: «Estoy estudiando y haciendo bocetos de muñecos para cortar y tallar madera en cuanto lleguen las medidas y para que Manolo corra le he puesto un telegrama urgente»⁶⁶³.

Dicha carta se cruzó con la respuesta que ya le enviaba Manuel Ángeles Ortiz:

Supongo que Falla te habrá escrito, pues yo no lo he vuelto a ver desde hace unos días que se fue a Italia pero me dejó el encargo de que te escribiera dándote el tamaño de las cabezas para el Retablo de Maese Pedro, que son de 15 cm. excepto la del Quijote que son de 20cms. Haz todo lo posible para que las cabezas estén aquí para antes del 20, pues ten en cuenta que se tienen que vestir⁶⁶⁴.

Estas figuras esculpidas por Lanz son las de maese Pedro y su público asistente (Don Quijote, Sancho Panza, el ventero, el estudiante, el Trujamán, el paje y el hombre de las lanzas y las alabardas (Fig. VII.9). Pese a que Lanz no era un escultor profesional, sí logra crear unas figuras de considerable expresividad, admirando Falla particularmente su Sancho, donde Lanz plasma magistralmente la tosquedad del personaje junto a su carácter grotesco. El trabajo de Lanz era muy valorado por Falla, que lo consideró imprescindible para llevar a buen término este montaje y por ello, tras desarrollar todo el proceso constructivo en su taller de Granada, fue invitado por la princesa de Polignac a instancias del propio Falla para asistir al estreno y estar presente en los últimos ensayos.

A continuación procederemos a analizar las labores escenográficas de esta representación, partiendo de las aportaciones específicas de cada uno de los artistas plásticos implicados.

Hermenegildo Lanz realiza el decorado del segundo cuadro, que se vuelve a utilizar en el cuadro quinto, diseñado en varios planos y denominado

⁶⁶³ Carta de Lanz a Falla, Granada, 4 de mayo de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Véase carta trascrita en el anexo 1.8, carta nº 38.

⁶⁶⁴ *Apud.*, Antonina Rodrigo, *Recuerdos de Granada*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, p. 248: Carta de Manuel Ángeles Ortiz a Hermenegildo Lanz, París, 3 de mayo de 1923.

«La Torre del Alcázar de Sansueña». Dichos decorados no se conservan, solo han sobrevivido algunos bosquejos de los mismos. Asimismo, realiza ocho dibujos de figurines para estos dos cuadros, representando figuras planas, algunas fijas y otras con movimientos articulados, que engloban a grupos de personajes y a personajes individuales.

Un recibo que se ha conservado muestra relevantes detalles de este trabajo y nos resume la aportación de Lanz para el estreno escénico:

Recibido de la Princesa de Ed. de Polignac la cantidad de dos mil seiscientos veinte francos, 2620 fr, por mi colaboración en «El Retablo de Maese Pedro». París, el 30 de Junio de 1923.

- 16 días (del 13 al 28) a 50 fr = 800 fr
- 1 decorado con varios planos 2º cuadro= 300
- 8 cabezas y manos de madera=520
- Pintura de 8 figurines=80
- Gastos de aduanas=120
- Indemnización por maquetas=800 =2620 fr⁶⁶⁵

Manuel Ángeles Ortiz se encargó del vestuario junto a Hernando Viñes, realizando esbozos en acuarela de los trajes que llevarían los títeres de mayores dimensiones. Con un estilo muy personal, diseña las maquetas para las fachadas, el telón del teatro y el telón del retablo dentro del mismo, que finalmente construye Marcel Guèrin⁶⁶⁶. En este telón, Manuel Ángeles Ortiz busca representar la esencia de *El retablo*, escogiendo a los dos protagonistas de la novela cervantina, que muestra con figuras esquemáticas y color suelto sobre un fondo marrón. Resulta llamativa la constatación de la influencia de Picasso, que presentaría un telón de fondo similar para el *ballet Mercure* de 1924⁶⁶⁷.

Asimismo, lleva a cabo los estudios preliminares en unas dimensiones de 90x130 cm de los decorados del teatrillo de maese Pedro. Para el cuadro I diseñó el telón de «La corte de Carlomagno», para el que emplearía un lenguaje metafórico y esquemático que evoca, no obstante, el ambiente y la plástica

⁶⁶⁵ Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 71).

⁶⁶⁶ Programa de mano correspondiente al estreno escénico en París de *El retablo de maese Pedro* (25 de julio) 1923, FE, AMF.

⁶⁶⁷ Cf. Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y...* (ob. cit., p. 105).

medieval, siguiendo las indicaciones de Falla sobre su voluntad de intentar reflejar las pinturas de las salas de la Alhambra. El otro cuadro del que se encargaría sería el IV, titulado como «Los Pirineos»; en este caso la influencia de la pintura cubista y la estética de Cezanne se aprecian en la factura del mismo.

Manuel Ángeles Ortiz será también el autor de varias figuras planas para el retablo, algunas de ellas articuladas y otras fijas, que se denominarán «muñecos» en el programa de mano del estreno en el palacio de la princesa de Polignac, para distinguirlos de los títeres de mayores dimensiones.

Del mismo modo que sucedía con Hermenegildo Lanz, conservamos un recibo de este trabajo por parte de Manuel Ángeles Ortiz, depositado en el Archivo Viñes:

Recibido de la Princesa de Polignac la cantidad de mil ochocientos setenta francos, 1870 fr, por mi colaboración en el retablo de «Maese Pedro».

- 1 decorado con varios planos 4º cuadro: 300 fr
- 1 decorado sencillo 1er cuadro: 250
- Mano de obra pintura 8 figurines: 120
- Indemnización prolongación estancia: 400
- Indemnización para maquetas: 800= 1870 fr⁶⁶⁸

Con respecto a la escenografía del teatrillo, Hernando Viñes fue el encargado de realizar el III y el VI cuadro de la obra, para los que empleó el mismo fondo, denominado «Plaza pública en la ciudad de Sansueña».

De todos estos cuadros no se conserva ningún boceto, pero se puede suponer su aspecto por los dibujos ejecutados para la reposición sevillana de la obra⁶⁶⁹.

Por último, Viñes se encargaría de diseñar la portada del programa de mano, de estética modernista, y que partía de un grabado en blanco y negro. El Archivo Manuel de Falla conserva varios ejemplares de este programa pintados en acuarela y diferentes colores, contrastando con la sobriedad de una composición que muestra un retablo de madera, en el cual se está

⁶⁶⁸ Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 71).

⁶⁶⁹ Véase tabla 5.

representando la escena de *El retablo de maese Pedro* en la que se narra la huida de Melisendra a caballo de la torre de Sansueña.

Corpus Barga nos aporta una sucinta información escenográfica de cada uno de los seis cuadros en los que Falla divide la representación:

... El primer cuadro representa una sala en el Palacio de Carlomagno, decorado y figuras de Manuel Ángeles Ortiz (Don Gayferos y don Roldán jugando a las tablas; el emperador Carlomagno entra precedido de heraldos). El segundo, con la escena de Melisendra, el rey Marsilio y el Moro enamorado, en la torre del Alcázar de Sansueña, preparado por Hermenegildo Lanz, y el tercero en que se ve la Plaza pública de la Ciudad de Sansueña, con voceadores, verdugos y guardia del rey que conducen prisionero al moro enamorado, a cargo de Hernando Viñes. El cuadro cuarto realizado por Ángeles Ortiz representa a don Gayferos con cuerno de caza, al trote de su caballo en los Pirineos, camino de Sansueña. El cuadro quinto utilizaba el decorado de Lanz correspondiente a la torre de Melisendra, que es rescatada por su esposo, y el sexto (último) volvía al de la Plaza de Sansueña, donde desfila una gran muchedumbre en seguimiento de los dos católicos amantes, realizada por Viñes⁶⁷⁰.

Otro de los Viñes implicados en este estreno parisino de *El retablo de maese Pedro* es el anteriormente mencionado José Viñes Roda, que coordina la preparación del espectáculo. Como ingeniero de profesión, se encargó de todos los pormenores técnicos: compra de materiales, diseño de todo el material que debía fabricarse, intermediación con proveedores y artesanos, contabilidad, preparación de los materiales, etc. Su nombre aparece incluso dos veces en el programa de mano, dentro de los apartados de «Los Títeres de Maese Pedro» y «Teatro y Maquinaria del Señor José Viñes Roda»⁶⁷¹ (Fig. VII.8)

Asimismo, conservamos la nota con los detalles de gastos correspondientes al trabajo desarrollado para la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro*:

Mano de obra para la construcción, el recorte y el montaje de veintitrés títeres de 20 francos
460

⁶⁷⁰ Corpus-Barga, «El retablo de Maese Falla» (ob. cit.).

⁶⁷¹ Programa de mano correspondiente al estreno escénico en París de *El retablo de maese Pedro* (25 de julio) 1923, FE, AMF.

Construcción de ocho apliques de madera contrachapada con tres velas cada una de 15 francos

120

580

Estudio, planos de los teatros, dirección y control del trabajo? [la interrogación indica que el importe de este concepto no había quedado definido]⁶⁷².

Por cuestiones contractuales y condicionantes de la puesta en escena, añadidas al evento social sobrevenido, este estreno se considera como el punto álgido de la consolidación musical de la obra. Realmente, la interpretación de París fue en sí misma una prueba de fuego para el estreno escénico de Sevilla en 1925, punto de partida de una ansiada gira nacional en la que Falla aunaría sus más recientes creaciones: *El retablo* y la Orquesta Bética de Cámara⁶⁷³. Esta gira debía servir para que Falla pudiera lograr un reconocimiento nacional que se le resistía, principalmente en el mundo musical madrileño, pese a gozar de un consolidado y unánime prestigio internacional. En relación con ello, tras el estreno escénico de París, Joaquín Nin le dirige las siguientes palabras a Manuel de Falla:

Mi querido Manolo: El retablo de maese Pedro, no he de repetirte lo que ya te he dicho mil veces; todo lo tuyo es decisivo; absolutamente definitivo, créelo. La tarde y la noche de ayer son de las que hay que marcar con piedra blanca: el retablo marca una época en nuestra historia... ya lo verás⁶⁷⁴.

⁶⁷² Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 71).

⁶⁷³ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 23).

⁶⁷⁴ Carta de Joaquín Nin a Falla, París, junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7333).

V.5. VERSIÓN ESCÉNICA EN EL TEATRO SAN FERNANDO, SEVILLA (1925). GIRA ESPAÑOLA DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

Como ha sido expuesto en el capítulo anterior, el estreno de *El retablo* el 25 de junio de 1923 en París estuvo marcado por las exigencias perfeccionistas de Manuel de Falla y una serie de preparativos, no del todo finalizados por inconveniencias de índole logística. Tanto la crítica especializada como el público parisino alabaron la obra y el éxito fue rotundo. Durante un viaje a Italia coincidente cronológicamente con el periodo de montaje de *El retablo* en París, Falla recibe la noticia por parte de Segismundo Romero de que los miembros de Orquesta Bética habían recibido autorización para la realización de la planeada gira andaluza de dicha obra⁶⁷⁵, aunque debían esperar a poder coordinar agendas y plantear posibles fechas para todas las partes implicadas.

Inicialmente se sugirió el otoño de 1924 como fecha de inicio de una gira que contaría con la presencia de la Orquesta Bética de Cámara. Los problemas económicos de la orquesta impidieron contar con fondos suficientes y la primera representación escénica de *El retablo* en España sería celebrada finalmente en 1925.

V.5.1. Condicionantes escénicos

Manuel de Falla otorgó a la Orquesta Bética de Cámara el enorme privilegio de poseer una exclusividad absoluta para la interpretación de *El retablo de maese Pedro* en las giras planteadas durante los años posteriores. El concierto inaugural de la formación el 23 de marzo de 1923 resultó ser un abrumador desastre a nivel económico, no llegando a sufragar ni siquiera una parte mínima de los gastos derivados de la celebración del mismo⁶⁷⁶. La Orquesta Bética, gravemente perjudicada por este hecho, se encontraba en un punto de muy compleja solución, que se unía a la absoluta ineficiencia en la

⁶⁷⁵Apud., Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 154): carta de Falla a Segismundo Romero, Frascati, 10 de mayo de 1923.

⁶⁷⁶ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., pp. 123-124).

gestión del proyecto por parte de su directiva. A pesar de ello, la gira española de *El retablo* con la Bética fraguó gracias a las influencias y contactos profesionales de José María Colás, presidente en aquellos años de la Sociedad Sevillana de Conciertos, y Rafael Romero, que ejercía las funciones de tesorero de esta misma institución. Su amistad con José Benjumea, prestigioso empresario y secretario del Congreso Olivarero que se celebró en Sevilla en 1924, lograron que este contratara a la Orquesta Bética para clausurar el citado congreso, en un concierto que se planteó en el Teatro de San Fernando de la capital andaluza⁶⁷⁷. El maestro Eduardo Torres coordinó todos los trámites necesarios, como queda reflejado en la siguiente carta que dirige a Manuel de Falla:

... Recibirá V. por este mismo correo carta de D. José Benjumea, secretario del Congreso Olivarero que va a celebrarse en Sevilla en diciembre próximo, y como verá en ella, propone la celebración de un concierto a base del *Retablo*: como es gente que lo pueden pagar bien, sería para la Bética el arca de salvación en estas angustiosas horas que pasamos: pues junto con este concierto daríamos los dos de la Sociedad que debemos a cuenta de los instrumentos. Si su estado le impide venir a Sevilla ahora, o cree V. que puedo yo arreglar el asunto con el señor Benjumea, tendrá la bondad de darme instrucciones sobre ello que cumpliré

¿No sería posible dar una representación del *Retablo*? Usted mejor que nadie sabe cómo está el asunto de construcción de los muñecos y demás accesorios que para ello se necesitan...⁶⁷⁸

Aunque Falla tuvo que delegar por motivos de trabajo la coordinación de este concierto en el maestro Torres, se mostró eufórico ante esta nueva oportunidad para sus dos creaciones más recientes —La Orquesta Bética y *El retablo*—, no solo por las perspectivas económicas que podían resultar del proyecto, sino sobre todo por el gran impulso que este concierto ofrecía *per se* a la planeada gira, ya que, siendo requisito *sine qua non* la representación de *El*

⁶⁷⁷ Cf. *Idem.*, p. 124.

⁶⁷⁸ Carta de Eduardo Torres a Falla, Sevilla, 23 de octubre de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 7689).

retablo, no había más alternativa que construir definitivamente el teatrillo que debía utilizarse posteriormente en la *tourné*⁶⁷⁹.

Como se adelantó en la introducción de esta investigación, el material escenográfico original realizado para el estreno parisino de 1923 no retornó a España y se ha podido reconstruir su aspecto primigenio gracias a algunos bocetos, plantillas en papel y una fotografía de los títeres que Lanz conservó en su archivo personal. Se hacía imprescindible producir de nuevo los títeres y el teatrillo, y la celebración de este concierto patrocinado por el Congreso Olivarero suponía una oportunidad única para sufragar los gastos escenográficos de *El retablo*. A este respecto, en carta enviada a Eduardo Torres, Falla manifiesta: «esto es realmente providencial para la formación de la orquesta puesto que, construido el teatrillo etc. y preparada la obra, la *tourné* puede realizarse en seguida y sin intervención ajena. Esto ha sido siempre mi ideal»⁶⁸⁰.

La dificultad principal radicaba en que la construcción de los títeres y el teatrillo requerían un mes y medio de trabajo, aproximadamente, a lo que había que sumar el elevado coste del traslado del material desde Granada, además del tiempo que necesitaban las personas encargadas de manipular los títeres para familiarizarse con su manejo. Falla, una vez más, tuvo que tomar la iniciativa y solicitó el envío urgente de dos mil pesetas para acometer la compra de los materiales necesarios y comenzar a construir el teatrillo⁶⁸¹.

Eduardo Torres plantea a José Benjumea un sorprendente presupuesto inicial de cinco mil pesetas para esta representación, cantidad de la cual debía ser adelantada la mitad, que tendría que ser enviada a Lanz en Granada para iniciar la construcción del teatrillo. Benjumea accede, planteando dos condiciones, la representación inexcusable de *El retablo* y la dirección de la obra

⁶⁷⁹ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., pp. 124-125).

⁶⁸⁰ Carta de Falla a Eduardo Torres, Granada, 26 de octubre de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 7689).

⁶⁸¹ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., pp. 124-125).

por parte del propio Falla: «El deseo del Sr. Benjumea es que todo lo musical sea de V. y que el Retablo sea dirigido por el autor: este deseo lo compartimos todos»⁶⁸².

El mencionado adelanto económico no llegaba a Lanz, con lo cual el proceso de construcción no podía comenzar. Falla tiene que, nuevamente, intentar tomar las riendas de la situación:

... Me tiene preocupado el que no hayan hecho Vds. todavía el envío para los trabajos, pues el tiempo se echa encima, y de no empezar en seguida los trabajos escenográficos, nos veremos obligados a suspender la tournée, cosa que representaría la muerte de la Bética. Claro está que eso no pasará; pero no hay que perder un día más. ¡No pueden Vds. suponer todo lo que hay que hacer! Y gracias a que contamos con Lanz, que es un hombre excepcional, como amigo nuestro y como artista (y lo mismo digo de todos los demás colaboradores), pues de otro modo haría falta hacer un sacrificio mucho mayor solo para empezar los trabajos.

Para ganar tiempo, creo lo mejor que manden Vds. directamente a Lanz las 2.500 ptas⁶⁸³.

Finalmente, pocas semanas antes de la celebración de la pretendida representación de *El retablo*, Lanz solo recibe, por parte de Eduardo Torres, el adelanto de mil pesetas. Falla, una vez más, ve incumplidos sus objetivos y prescinde para el programa de este acto incluso de la interpretación de *El retablo* en versión de concierto, lo que al menos no tuvo una penalización económica por parte de los organizadores del mismo para la Orquesta Bética.

Tras vencer todo tipo de obstáculos, la ansiada *tournée* pudo celebrarse finalmente en enero de 1925. Sin embargo, y debido a múltiples factores, las expectativas iniciales de contratación, con *El retablo de maese Pedro* como principal atractivo, quedaron muy mermadas. La gestión *amateur* e ineficaz de la Orquesta Bética, que frustró incluso giras internacionales de la misma; un

⁶⁸² Carta de Eduardo Torres a Falla, Sevilla, 2 de noviembre de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 7689).

⁶⁸³ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., pp. 186-188): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 18 de noviembre de 1924. Véase anexo 1.5, carta nº 29.

repertorio muy especializado, poco popular y costoso; además de la falta de apoyo por parte de las principales instituciones de Sevilla y una supuesta conjura en contra del proyecto de las dos orquestas madrileñas más destacadas pudieron ser los desencadenantes principales de este resultado.

El presupuesto inicial de la *tournée* tuvo que ser revisado varias veces por la directiva de la Orquesta Bética, adaptándolo a los costes finales de la construcción del teatrillo, añadidos las contrataciones puntuales de intérpretes y solistas, el alquiler de materiales musicales y no poder contar finalmente con ayudas de otras instituciones⁶⁸⁴.

No solo el esfuerzo y la voluntad inquebrantable de Falla, inasequible al desaliento, fueron determinantes para lograr la consecución de esta gira, también el enorme interés que su obra y, particularmente, *El retablo* despertaban en las sociedades filarmónicas de España, que querían formar parte de la *tournée*. El compositor gaditano, hastiado de las deficientes y poco transparentes gestiones de diversos promotores y empresarios, principalmente Daniel Quesada, que hizo perder a todas las partes implicadas casi dos años desde que se iniciaron las gestiones⁶⁸⁵, hizo de esta *tournée* un asunto personal, dedicándose exclusivamente a retomar cuestiones y avanzar en un proyecto prácticamente perdido durante semanas, en las que abandona incluso su propio trabajo compositivo.

No obstante, Falla no quería monopolizar el repertorio de la gira con obras suyas, pese al interés mostrado por los promotores de estos conciertos, principalmente su amigo el empresario Juan Gisbert⁶⁸⁶, y solo exigió que *El retablo* fuese interpretado en versión de concierto el día previo a la representación escénica en cada ciudad. Este punto era algo imprescindible para el compositor gaditano, pues tenía como objetivo que el público, en la

⁶⁸⁴ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 139).

⁶⁸⁵ Cf. *Idem.*, p. 175.

⁶⁸⁶ Cf. *Idem.*, p. 169.

audición de la obra sin representación, pudiera asimilar las sonoridades vanguardistas de la composición⁶⁸⁷. Sin embargo, para otros estudiosos de *El retablo*, la motivación de esta repetición exigida por Falla tenía su fundamento en las dudas que el compositor gaditano albergaba. Estas estaban relacionadas con las posibles influencias y distracciones que la presencia de los títeres podía generar en la falta de atención de la audiencia hacia la música de la obra.

Pese a lo razonable del objetivo artístico de Falla, la exigencia de estas repeticiones de *El retablo* provocó la imposibilidad de programarlo en ciudades con sociedades musicales locales de pocos recursos, lo que convierte a su nueva creación en un lastre económico para la *tournée*, más que en una fuente de ingresos, como tenían previsto inicialmente.

Ante este panorama, la Orquesta Bética replantea nuevamente cómo reducir costes de su propuesta, para resultar más atractiva cara a los potenciales promotores⁶⁸⁸. Este fue el principal impedimento a la ansiada gira andaluza con *El retablo*, ya que las sociedades musicales de Andalucía, salvo la sevillana, no disponían de recursos suficientes para sufragar el proyecto. La única que se comprometió, de todas las potenciales candidatas que gradualmente fueron declinando su participación en la gira, fue la de Granada, con una actuación que tuvo lugar en 1927. En la consulta del programa de mano⁶⁸⁹ de dicho concierto el día 9 de febrero de 1927, se observa que *El retablo* fue interpretado dos veces: en la primera parte en versión concierto y en la segunda con puesta en escena (Fig. VII.64).

Un reto añadido fue la adquisición para la gira de un piano-forte. Este problema, que pudo solucionarse con un piano-forte para la versión de concierto de *El retablo* el 23 de marzo de 1923 en Sevilla, en este caso persistió, ya que no se dispuso de la autorización de la familia propietaria del mismo para

⁶⁸⁷ Cf. *Idem.*, pp. 142-143.

⁶⁸⁸ Cf. *Idem.*, p. 143.

⁶⁸⁹ Programa de mano correspondiente al estreno escénico en Granada de *El retablo de maese Pedro* (9 de febrero) 1927, FN, AMF.

su traslado. Por este motivo un amigo de Falla, Quirell, tuvo que adaptar un piano convencional mediante la inserción de un mecanismo específico para suplir al instrumento original durante la *tournée*⁶⁹⁰. No obstante, Falla, fiel a su ideal sonoro de la partitura, realizó múltiples gestiones para lograr disponer de un instrumento lo más fiel al original. Sirva como ejemplo la siguiente carta a Félix Borrell:

Esta mañana he recibido, al fin, noticias de Cádiz. Me dicen que el precio de alquiler del instrumento es de 300 ptas., más los portes, en gran velocidad, por cuenta de Vds. se trata de un verdadero forte-medio piano fechado en 1783 y que será convenientemente restaurado. De Sevilla también he recibido noticias ofreciéndose tanto el Sr. Romero como Don Eduardo Torres (Maestro de Capilla de aquella Catedral) a conseguir que presten a Vds. el *forte piano* que sirvió para las audiciones de allí el año pasado. Supongo que en este caso no habría para Vds. más gastos que los portes en gran velocidad, puesto que el instrumento es propiedad de una señora que allí reside...⁶⁹¹

Este instrumento era imprescindible para Falla; tanto es así que, para el estreno de *El retablo* en Inglaterra, dispuso un sistema para adaptar un piano-forte en el caso no disponer del ambicionado clave:

... el clavicémbalo debe colocarse delante de todo el grupo instrumental de cuerda.

El número de instrumentistas de cuerda debe ser el siguiente:

Dos 1ºS violines

Dos 2ºS violines

Dos violas

Un violoncello

Un contrabajo

Solo de este modo se consigue equilibrar la sonoridad del clavicémbalo con el resto de la orquesta. De no contar ustedes con un clavicémbalo gran modelo (de teatro o de iglesia) convendrá que usen en su lugar un fortepiano, con pedal, y los macillos forrados de cuero. La tapa debe quitarse completamente (y esto lo recomiendo lo mismo para el clavicémbalo que para el fortepiano) y en el caso de no poderla quitar, debe colocarse el instrumento de manera que la tapa no evite el que las ondas sonoras lleguen al público libremente. Ya comprenderá usted lo que quiero decirle⁶⁹².

⁶⁹⁰ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 143).

⁶⁹¹ Carta de Falla a Félix Borrell, Granada, 10 de febrero de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 6790).

⁶⁹² *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de Falla a John B. Trend, Granada, 2 de octubre de 1924. Véase anexo 1.4, carta nº 20.

V.5.2. Escenografía y equipo técnico del estreno sevillano

En 1924 Falla, teniendo como precedente el estreno parisino, viaja regularmente entre Granada y París, considerando una nueva versión más personal de *El retablo*. En el campo escenográfico involucraba de nuevo al equipo compuesto por Hernando Viñes, Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz, quedando la parte musical a cargo de la Orquesta Bética de Cámara. En lo referente a la construcción de los decorados, Falla plantea confeccionarlos también en Granada, en colaboración con Ángeles Ortiz y Hernando Viñes, que se encontraban en París.

Finalmente, el viernes 30 de enero de 1925 tiene lugar en el Teatro San Fernando de Sevilla la representación escénica de *El retablo de maese Pedro* en España. A continuación se resume el equipo técnico y el reparto de tareas escenográficas, según las funciones reflejadas en el programa de mano⁶⁹³ (Fig. VII.11).

Equipo técnico:

- Construcción del teatro portátil, pintura, maquinaria y resolución de aspectos técnicos del teatrillo a cargo de Hermenegildo Lanz.
- Croquis para fachadas, embocaduras y telones del teatro y del retablo, diseñados por Manuel Ángeles Ortiz.
- Ocho títeres articulados con cabezas de cartón pintadas con colores intensos, obra de Hermenegildo Lanz. En el programa de mano pone «cabezas esculpidas», pero por las entrevistas y correspondencia sabemos que se trataba de cabezas modeladas en cartón piedra (Fig. VII.12).
- Trajes confeccionados según figurines de Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes.

⁶⁹³ Programa de mano correspondiente al estreno de *El Retablo de maese Pedro* (30 de enero) 1925,3, FN, AMF.

- Figuras planas y escenografías para la historia de la libertad de Melisendra en el retablo:

Cuadro 1.º *Sala del Palacio de Carlo Magno*: según dibujos de Manuel Ángeles Ortiz.

Cuadro 2.º *Torre del Alcázar de Sansueña (Zaragoza)*: según decorados y figuras de Hermenegildo Lanz.

Cuadro 3.º *Plaza pública de la Ciudad de Sansueña*: según dibujos de Hernando Viñes.

Cuadro 4.º *Los Pirineos*: según dibujos de Manuel Ángeles Ortiz.

Las escenografías de los cuadros 5.º y 6.º son las mismas que las de los cuadros 2.º y 3.º Las figuras planistas de estos cuadros son autoría de estos mismos artistas respectivamente.

- Movimiento escénico de las figuras planistas del retablo y movimiento escénico de los títeres «muñecos-guiñol», a cargo de músicos de la Orquesta Bética (Segismundo Romero pidió disculpas a los asistentes por no disponer de manipuladores experimentados).

Intérpretes:

- Orquesta Bética de Cámara.
- Director: Manuel de Falla.
- A diferencia del detallado programa en el estreno parisino, el correspondiente a esta representación carece de nombres propios sobre los intérpretes intervinientes en las partes solistas. Sin embargo, el programa incluye unas notas del propio Manuel de Falla que se transcribirán y comentarán posteriormente.

Tabla 8. Tabla de bocetos escenográficos

FIG.	TÍTULO	AUTOR	BOCETO
VII.14	Embocadura y telón del teatrillo	Manuel Ángeles Ortiz	
VII.15 VII.16 VII.17	Telón de boca y embocadura	Manuel Ángeles Ortiz	
Cuadros del retablo⁶⁹⁴:			
	CUADRO Y ESPACIO	AUTOR	BOCETO
VII.18 VII.19	Cuadro I Sala en el Palacio de Carlo Magno	Manuel Ángeles Ortiz	
VII.20 VII.21	Cuadro II Torre del Alcázar de Sansueña	H. Lanz	
VII.25	Cuadro III Plaza pública de la ciudad de Sansueña	Hernando Viñes	
VII.26 VII.27	Cuadro IV Pirineos, camino de Sansueña	Manuel Ángeles Ortiz	
	Cuadro V Torre del Alcázar de Sansueña	H. Lanz	Utiliza los decorados del cuadro II
	Cuadro VI Plaza pública de la ciudad de Sansueña	Hernando Viñes	Utiliza los decorados del cuadro III

⁶⁹⁴ Véanse con más detalle en el capítulo VII.4.

Para la reposición de *El retablo* en Sevilla y la posterior gira nacional, la idea inicial fue rehacer los decorados del estreno en París. A tal efecto, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes envían los bocetos que realizaron a Granada. Manuel de Falla era partidario de esta idea, por esto sigue contando con las colaboraciones de los mismos artistas de París, obviando las propuestas sevillanas que iban en la línea de encargar las escenografías a un pintor de la ciudad. A continuación se desarrollan los pormenores escenográficos vinculados a este estreno. Uno de los retos que ha asumido esta tesis ha sido la recuperación y catalogación de las aportaciones individuales de Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes. Los tres realizaron diseños de telones para el retablo, figurines y figuras planas, que contienen notas manuscritas con indicaciones sobre los personajes, las cuales han sido transcritas e incorporadas a sus respectivos dibujos mediante una tabla resumen que se incluye al final de este apartado⁶⁹⁵.

Manuel Ángeles Ortiz fue el artífice de los bocetos del teatrillo de *El retablo* para esta *tournée*, los cuales gustaron sobremanera a Falla, por albergar una cierta inspiración parisina, muy del agrado del compositor gaditano⁶⁹⁶. Asimismo, proyectó el vestuario de los títeres representativos de los personajes reales de la obra⁶⁹⁷. En relación con este vestuario diseñado por Manuel Ángeles Ortiz, se distinguen dos estéticas: la moderna, correspondiente al siglo XVII, para los personajes de don Quijote, maese Pedro y el Trujamán; y la medieval para la corte de Carlomagno, inspirada en las mencionadas pinturas de la Alhambra⁶⁹⁸.

También se encargaría del diseño de los siguientes personajes del retablo: don Gayferos, don Roldán, Carlo Magno, don Gayferos a caballo, soldados del

⁶⁹⁵ Véase tabla resumen al final de este apartado con los títeres representativos de los personajes del retablo.

⁶⁹⁶ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 145).

⁶⁹⁷ Véase tabla resumen al final de este apartado con los figurines para los títeres representativos de los personajes reales.

⁶⁹⁸ Cf. Isabel Chinchilla Marín, *Las artes plásticas en la vida y...* (ob. cit., p. 106).

cortejo de Carlo Magno para el cuadro I y trompetas del cortejo de Carlo Magno.

Igualmente, fue autor de los bocetos de las embocaduras, telones y fachadas del teatro y el retablo dentro del mismo. Gracias a la correspondencia entre Manuel Ángeles Ortiz y Lanz tenemos constancia del trabajo en común entre ambos artistas, con información adicional sobre la presión bajo la cual estaban trabajando:

Afortunadamente lo más importante ya lo tenía hecho, porque yo con prisas no soy capaz de hacer ni una pajarita de papel [...]. En la decoración de el Retablo como verás he indicado con lápiz las luces tú las pintarás en un tono de valoración análogo al que da el lápiz y creo que no hará mal⁶⁹⁹.

Al igual que Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes colaboró en la confección del vestuario de los títeres, dibujando los personajes del estudiante, el ventero, el paje y el hombre de las lanzas y alabardas en acuarela, así como otros estudios a grafito con anotaciones para el vestuario.

Asimismo, Viñes empleó la acuarela y el grafito sobre papel para representar gran cantidad de bocetos para las figuras del retablo, algunas de ellas con especial énfasis en el estudio de la articulación de brazos y cabeza. Este aspecto nos lleva a deducir que los originales de 1923 realizaban estos movimientos. Los que se han podido documentar hasta la fecha son una serie de dibujos de figuras planas:

- Dos chilladores, con indicaciones escritas sobre la articulación de determinados movimientos.
- Dos verdugos, con anotaciones sobre cómo articular determinados movimientos del brazo.
- Una muchedumbre. Acuarela que representa una composición grupal, con anotaciones a grafito del propio Viñes sobre aspectos motores y diseño.

⁶⁹⁹ Carta de Manuel Ángeles Ortiz a Hermenegildo Lanz, París, 10 de noviembre de 1924, Archivo Lanz.

- Además, se conservan en el archivo Lanz otros bocetos con los contornos a lápiz sobre una cuadrícula. Gracias a estos estudios preliminares se deduce que la técnica de realización consistía en dibujar los contornos sobre una cuadrícula, lo que facilitaba el escalado, recortándose los contornos después, siguiendo su silueta (Fig. VII.57).
- Dos grupos perseguidores. Se trata de dos acuarelas que representan a grupos de caballeros.

En relación con todo este proceso colaborativo, Santos Casado, en su publicación sobre la relación entre Falla y Ángeles Ortiz, señala:

En 1924, nuevamente entre París y Granada, circulaban noticias sobre el Retablo. Falla sugiere la posibilidad de montar una nueva versión después de la experiencia de París y comienza a trabajar con Manuel Ángeles, Hernando Viñes y especialmente Hermenegildo Lanz, que en Granada centraliza la preparación del montaje con la constante colaboración del compositor, y en contacto con Segismundo Romero y la Orquesta Bética en Sevilla. [...] Los veranos eran el momento de encuentro en Granada de los amigos dispersos, y en el caso del 24 —según comenta don Manuel a Segismundo— trabajó con Ortiz en el decorado⁷⁰⁰.

Como queda claro tras esta cita, partiendo de esta colaboración de Ángeles Ortiz y Hernando Viñes, sería Hermenegildo Lanz el artífice de todo el decorado y los muñecos. A pesar de las dificultades para lograr su objetivo, fue la fabricación de todos los títeres el aspecto que más complicaciones le planteó, ya que debía idear un mecanismo que pudiera garantizar óptima movilidad a los mismos, como modo de insuflar vida a creaciones inertes (Fig. VII.58).

Como se observa, partiendo de las indicaciones de Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes, Hermenegildo Lanz ahorma esta nueva producción tomando, como hizo en la versión parisina, la referencia del escenario del histórico Teatro Isabel la Católica de Granada y sus dimensiones en lo que a la escena se refiere⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ Santos Casado, *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El retablo de Maese Pedro*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996, p. 36.

⁷⁰¹ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 36).

Durante el verano de 1924, Manuel de Falla colabora con Manuel Ángeles Ortiz en la escenografía de la nueva producción. Como resultado de estos días de trabajo, nos encontramos con una carta en la que Falla le manifiesta a Lanz, de vacaciones fuera de Granada, su deseo de sintetizar la escenografía y colocar el teatrillo en una posición ligeramente oblicua, para favorecer la contemplación de la acción por parte del público. En el estreno parisino los ocho títeres de guante daban la espalda al público, lo que implicó una reducción del campo visual de los espectadores:

... Manolo escribirá a Ud. Sobre la forma en que se harán las decoraciones. Hemos pensado simplificar mucho, dando así mayor carácter al Retablo. La de Melisendra, por ejemplo, podría consistir en la torre etc. (según la foto) construida; en un árbol y en un telón de fondo que dé efecto de lejanía. Y así las demás. El retablo no irá frente al público, sino un poco sesgado, así es que, para que el público se entere de la acción, esta se desarrollará lo más cerca posible de la embocadura. De este modo los muñecos grandes (los personajes reales) se verán de perfil, y no de espaldas, como en París ocurría⁷⁰².

El proceso no estuvo exento de múltiples accidentes y retrasos, como expresaría Lanz a Falla en una carta enviada el 8 de septiembre de 1924. El trabajo en equipo desde Granada y París debió ser complejo, y por este motivo la epístola aporta valiosa información sobre la metodología de trabajo de Lanz, que avanza siguiendo las indicaciones de Manuel Ángeles Ortiz y fotografías en las que se analizaban las modificaciones que debían realizarse. También hace referencia a las «portadas», que probablemente sean las correspondientes a las partituras musicales de *El retablo* (Fig. VII.3). Habían sido editadas por la casa Chester desde Londres y Falla se las había encargado con premura en una misiva anterior del 28 de agosto de 1924: «hiciera Ud el favor de mandarme los

⁷⁰² Carta de Falla a Hermenegildo Lanz, Granada, 27 de agosto de 1924, Archivo Lanz. Véase anexo 1.7, carta nº 45.

dibujos de la cubierta y portada interior del retablo, pues nos lo piden con urgencia de Londres»⁷⁰³. Lanz contestará a Falla en los siguientes términos:

Ahora voy a justificarle mi retraso en escribirle y contestar a su carta y postal. El día que recibí la primera estaba en los talleres de fundición viendo como fundían diez toneladas de hierro con tan mala fortuna que al vaciar una cuchara de cuarenta kilos de caldo de hierro sobre uno de los moldes salpicó y cayó sobre mi pie izquierdo una lluvia de gotitas de hierro derretido, algunas de ellas escurrieron por el pie y quedaron en la planta. El dolor que esto produce no es para dicho y las consecuencias no se conocen de momento. Ya estoy casi bien y creo que dentro de poco bien del todo ¡Percances de la curiosidad! Las portadas del Retablo las tengo en Granada, una terminada completamente y la otra (la de Germán) a falta de muy pocas letras. Siento no haberlas traído pero no pensé en lo que podía pasar. Pensamos salir de aquí el día 15 o 16. De Manolo no he recibido carta y las modificaciones que piensan del Retablo y decoración me parecen muy bien. Yo sobre las fotografías estudio lo que me parece mejor dentro de las modificaciones...⁷⁰⁴

Tan solo un día después, Lanz contacta por carta con una empresa granadina, denominada Daniel, aportando detalles muy concretos de su proceso creativo y las dimensiones del teatro que, al margen de la escenografía, tenía muy claros. Además, Lanz muestra una gran preocupación por garantizar que las personas encargadas de manipular todo el teatrillo tuvieran tiempo de familiarizarse con el mecanismo y funcionamiento de los muñecos. Con respecto a los títeres, uno de los retos constructivos residió en que todas las figuras debían ser de tamaño natural a excepción de don Quijote, planteado con mayores dimensiones (Fig. VII.12). Estos nuevos títeres, pese a que sus cabezas estaban realizadas en cartón, eran pesados y de compleja manipulación. Por ello Lanz idearía un sistema de manejo visionario para la época, siendo un precursor en el ámbito de la técnica de construcción de títeres transportables⁷⁰⁵. Se trata de una serie de figuras con varillas, con la peculiaridad de que la persona encargada de su manipulación lo hacía desde dentro, invisible al estar

⁷⁰³ Carta de Falla a Hermenegildo Lanz, Granada, 28 de agosto de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-034). Véase anexo 1.7, carta nº 46.

⁷⁰⁴ Carta de Hermenegildo Lanz a Falla, Azuaga, 28 de septiembre de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-034). Carta completa transcrita en el anexo de correspondencia. Carta nº 47.

⁷⁰⁵ Adolfo Ayuso, *Maestros del Siglo XX* (ob. cit., p. 74).

cubierto con el propio vestuario del muñeco. La cabeza de este manipulador movía la del títere y los brazos se accionaban con dos varillas adicionales (Fig. VII.61):

Calcula el presupuesto en 7.000 pesetas, con un tiempo de trabajo de entre dos y medio y tres meses, y señala que lo haría bajo la dirección de Falla. Tiene en cuenta, ya que se trata de una tournée, el peso, la facilidad de colocación, etc.

El teatro consta de dos grandes frentes de embocadura de siete metros por siete veinte uno y de 7.20 por nueve otro. De dos telones de 4,20 por 4,20 el mayor y 2.40 por 3,50 a 4 el menor. Cuatro decoraciones de 3 por 4, dos de ellas con 3 términos hechas de forma que obedezcan a un solo movimiento de quitar y poner. Ocho muñecos de tamaño natural con movimientos y ropajes, representativos de los personajes espectadores del «Retablo», 25 a 30 figuras y grupos con movimiento, actores del «Retablo» de dimensiones proporcionales a las decoraciones y escenas en que se mueven. Plataformas para los operadores de estas figuras.

Las decoraciones serán todas de tela de distintos gruesos según sus tamaños y según la necesidad de movimiento a que están sujetas y que por su rapidez en los cambios está obligado el poco peso. Igualmente los muñecos están calculados y contruidos con el menor peso y para ser movidos con el menor esfuerzo obteniendo el máximo número de movimientos de cabeza y brazos con una sola mano del operador, algunos de ellos y con las dos otros que por su papel necesitan mayor atención. Las figuras del «Retablo» tienen todas movimientos de cabeza y brazos y algunos otros movimientos más de tronco y piernas. Estas figuras, dada su complicación por su número, están resueltas consiguiendo la mayor facilidad y comodidad de los operadores en sus distintas escenas⁷⁰⁶.

La carta aporta información sobre las «25 a 30 figuras y grupos de movimiento» que realiza siguiendo una técnica muy similar a la elegida por Hernando Viñes en el posterior estreno de *Ámsterdam*. Así, Lanz, partiendo de las pinturas que le habían enviado Hernando Viñes y Manuel Ángeles Ortiz y tras comentarlo con Falla y los dos pintores, selecciona muchas de las figuras individuales contenidas en las mismas y realiza copias de ellas sobre cartón, con colores muy intensos y según el tamaño con el que debían aparecer en la escenografía. Sobre estas reproducciones en cartón realizaría estudios de movimientos de brazos, cabezas y piernas, y de cómo articular los mecanismos para lograrlos. Con relación a dicho mecanismo, declara en el diario *El Liberal*:

⁷⁰⁶ Carta de Hermenegildo Lanz a la empresa Daniel, Granada, 28 de agosto de 1924, Archivo Lanz.

Ha habido, pues, que simplificarlo hasta lograr su fácil manejo con el mínimo posible de operaciones; seis u ocho para todas las figuras de conjunto. La manipulación será sencilla, por consiguiente, bastando unas sencillas operaciones de palanca, que desarrollan sobradamente el necesario tiro de longitud para que los muñecos accionen con sus movimientos característicos⁷⁰⁷.

Estas figuras planas acompañaban a los títeres al ritmo de la música «modeladas sus cabezas en cartón y pintadas con vivos tonos»⁷⁰⁸. En total, entre los títeres «principales y las otras planas, complementarias del retablo, las figuras llegan a un centenar»⁷⁰⁹, de las cuales se han podido documentar apuntes y bocetos preparatorios que se conservan en el archivo Lanz (Fig. VII.56).

El trabajo constructivo sobre todo este material es ingente para Hermenegildo Lanz y se intensifica durante el invierno de 1925. Falla es plenamente consciente y por ello lo comenta en los siguientes términos a Segismundo Romero: «Hoy he estado en casa de Lanz. Encontré al pobre destrozado por el trabajo incalculable que tiene con el teatrillo. Está enfermo, y ni duerme, ni come ni tiene tranquilidad para nada»⁷¹⁰. Probablemente de esta etapa sea una carta del propio Lanz sin fechar, en la que informa de que su enfermedad le ha impedido entregar a tiempo el material escenográfico:

Querido D. Manuel: Estoy en la cama y en ella le contesto.

Siento no poder acompañarle a Sevilla mañana, procuraré hacer un esfuerzo supremo para salir el sábado llevando lo que me falta.

Las llaves de las cajas se las entrego con pena porque al abrirlas llevarán todos una gran desilusión pues me faltan detalles en los muñecos y además los trajes. Una caja va vacía sus contenidos lo llevaré yo. Preferiría que no abriesen las cajas⁷¹¹.

⁷⁰⁷ Anónimo, «Los muñecos del Retablo de Maese Pedro», *El Liberal*, Sevilla (30 de enero de 1925).

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

⁷¹⁰ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 203): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 16 de enero de 1925. Véase anexo 1.5, carta nº 31.

⁷¹¹ Carta de Hermenegildo Lanz a Falla, sin fecha, AMF (carpeta de correspondencia 7929). Véase anexo 1.5, carta nº 48.

El Liberal también recoge la siguiente información: «supimos, al fin, que la obra habíale costado muchas horas robadas de descanso, noches en vela, inquietudes persistentes por temor al fracaso del que fuera causa la falta de elementos, muchos días de actividad intensa y casi no interrumpida»⁷¹².

Muy probablemente Falla era responsable de esta situación, dada su extrema meticulosidad, que no dejaba nada a la improvisación. Era consciente además de que *El retablo* necesitaba «cosa de mes y medio para hacer el teatro, decorado, trajes, etc.»⁷¹³. Muestra de su preocupación e interés por todos los aspectos logísticos es la siguiente misiva a Segismundo Romero:

¿Cuándo saldrán Vds. de Sevilla? Pregunto esto para calcular la fecha en que debemos comenzar los ensayos del teatrillo. He visto los trabajos de Lanz, y son admirables los muñecos, las decoraciones, etc.etc. El pobre trabaja como una fiera. Nunca se lo agradeceremos bastante. Estoy deseando recomenzar nuestros trabajos béticos, pero no iré a ésa hasta que mi presencia sea absolutamente necesaria. Por eso le hago la pregunta anterior.

Contentísimo por cuanto me dice Vd. sobre los ensayos de orquesta de Retablo! Manden Vds. a Lanz (Almirante, 1) medidas exactas del sitio que necesita la orquesta delante del teatro portátil, y contando con todo el proscenio. Esto pueden Vds. estudiarlo sobre el escenario del San Fernando. Háganlo cuanto antes. Mientras menos sitio ocupe la orquesta, mejor, pues así no se alejará demasiado el teatro de muñecos⁷¹⁴.

La premura en la finalización de todo el proceso para la nueva producción escénica en Sevilla debió ser agónica para Falla y Lanz, a lo que siguió el comienzo de la planeada y compleja gira nacional con *El retablo*. Manuel Ángeles Ortiz, expectante de noticias por parte de sus dos amigos, y a pesar de su insistencia en recibir las, escribe finalmente a Lanz con cierto tono de queja el 6 de febrero de 1925, comentándole que se ha enterado de la

⁷¹² Anónimo, «Los muñecos del Retablo de Maese Pedro» (ob. cit.).

⁷¹³ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 185): carta de Falla a Segismundo Romero, 3 de noviembre de 1924.

⁷¹⁴ Carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 5 de enero de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

representación en Sevilla a través de su madre y de la representación en Barcelona a través de Picasso⁷¹⁵.

La enorme cantidad de trabajo desarrollado por Hermenegildo Lanz en esos meses se pone de manifiesto al constatar el volumen de borradores manuscritos que nos aportan documentación gráfica sobre la sucesión de rompimientos para lograr los distintos decorados que, al igual que en el estreno parisino, se sustentaban con tablas y alambres (Fig. VII.59 y Fig. VII.60). Estos borradores consisten en múltiples estudios para decidir cómo simplificar y ganar operatividad en los mecanismos que posibilitarían los movimientos de los títeres planos, para los cuales diseña un sistema basado en una cinta corredera sobre la que se situaban las figuras para avanzar o retroceder (Fig. VII.59), estudios sobre diferentes opciones en cuanto a posicionamiento de las fachadas del teatro y el retablo, así como de la ubicación de los espectadores. Incluso se dispone de documentación referente a los estudios de Lanz sobre efectos concretos en momentos puntuales de la obra, como el instante del repentino salto del tablero en el que juega don Gayferos (Fig. VII.62) o la persecución en secuencia del último cuadro, que debía lograr un efecto circular ininterrumpido. De todos los cuadros de los que se compone la obra Lanz completaría una serie de cuartillas manuscritas que a modo de guion de escena personal resumían los aspectos motores de la sucesión de las figuras planas y que se transcriben a continuación:

Cuartilla 1:

Altura de las andas; lo suficiente para que M. Pedro sea visible, sacando solamente la cabeza.

El Trujamán lleva una varilla en una de sus manos.

1er cuadro

D. Gaíferos 2-D. Roldán 2/1er término

Aparece C. Magno seguido de caballeros y guardias de su corte.

⁷¹⁵ Cf. AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 38).

D. G. y D. R. se levantan y quedan inmóviles y su actitud respetuosa mientras el Emperador y su corte dan un paseo circular por la sala (estos personajes pintados de izquierda y derecha).

A una seña de C. M., D. R. y D. G. se le acercan y cámbianse graves y pomposos saludos (D. G. y D. R. movimiento de cintura).

Al desaparecer C. M., D. G. colérico da un puntapié a las tablas que salen por el aire (movimientos de piernas).

D. G. pide la espada a D. R., este no se la

Cuartilla 2:

quiere prestar, ofrécele su compañía. D. G. la rehúsa indignado y desaparece colérico (esta escena debe ser muy visible y sobre todo de verse la espada objeto de la discusión).

C. M. golpea con el cetro la cabeza de D. G. (movimientos de brazo de C. M.)

2º. Cuadro

(El Rey Marsilio pintado por los dos lados)

(Melisendra movimiento de cintura)

(El moro movimiento de cintura)

Los cabellos de Melisendra que sean imitados para producir la ilusión de que se tira de ellos.

Los soldados de la guardia real prenden al moro al salir de la torre y el rey M. da voces desde su galería y Mdra. desde la torre.

Estudiar la utilización del salón cerrado para apoyar las cortinas en esos mismos bastidores.

Cuartilla 3:

Disminuir todo lo posible la distancia que hay de la 1ª a la segunda embocadura.

La decoración de la plaza (Viñes) tiene que ser destruida por D. G.

Los cabellos de Melisendra que sean pintados y puestos de forma que tirándoles de un hilo se abran exageradamente.

El R. M. desde su altura hace gestos llamando a la guardia que aparece a la vez que el M. Enamorado sale por la puerta de la torre y es preso.

1ª Intervención de D. Quijote y M. Pedro

3er. Cuadro (La Plaza)

La escena se llena de morisma. Llega luego la guardia inmediatamente después los chilladores, moro y verdugos y luego al terminar el suplicio vuelve la guardia.

Cuartilla 4:

Principio del suplicio

El jefe de la guardia ordena el suplicio y el moro es puesto entre los dos verdugos en el centro de la plaza y primer término, de gran movimiento de muchedumbre.

Se reanuda el castigo

Cae el moro y es necesario fingir que se lo lleva un verdugo a rastras. (Este moro tendrá movimientos que indiquen dolor).

Cuartilla 5:

Cuadro 4º

Pirineos escena rapidísima 40 segundos escasos.

Movimiento del brazo de D. Gaíferos.

3 apariciones la 1ª en la falda de la montaña.

Cuadro 5º

La torre de Melisendra

Melisendra ocupa su puesto en la torre; por el camino que se extiende al fondo superior de la escena aparece D. Gaíferos a caballo cubierto el rostro con su capa. El caballo lleva un paso tranquilo. Melisendra hace señas al caballero para que se acerque. Llega D. G. al pie de la torre por el camino que ocupa el primer término de la escena. Diálogo de M. y D. G.

(D. Gaíferos se descubre y para esto, hacer que la capa caiga de forma que se le vea la cara).

Cuartilla 6:

Alegría de Mdra. que se descuelga del balcón por el lado de la torre opuesto al público. D. G. que acude a recogerla aparece con ella montada en las ancas de su caballo.

Ambos desaparecen al trote usando los dos caminos indicados (2 figuras al galope) –Cortina-

Maese Pedro aparece asomando la cabeza por el retablo – ocúltase

Descórrase por última vez la cortina del retablo y vuelve a aparecer la Plaza de Sansueña. Vese al R. Mlio. Corriendo presuroso en busca de sus guardias. Estos que acuden al llamamiento de su rey parten presurosos.

(Los guardias aparecen de los dos sitios y siguen las direcciones contrarias)

Durante la alarma cruzan por la plaza pequeños grupos aislados y el (...)

Cuartilla 7:

Rey apareciendo sigue dando órdenes con gran premura.

Desfila la gente que indica cuanta y cuan lucida caballería sale en seguimiento de los dos católicos amantes cuantas dulzainas, trompetas, atabales y atambores.

Después de esto con acalorada y nunca vista furia comienzan a llover cuchilladas, estocadas, reveses y mandobles sobre la titerera morisma derribando y descabezando a unos, estropeando y destrozando a otros y dando entre muchos un altibajo tal que pone en peligro la cabeza de M. P. fuera de su

escondite, quien se abaja se encoge y agazapa para evitar los golpes. Sancho hace gestos de grandísimo pavor⁷¹⁶.

Falla coordinaba todos estos detalles con un nivel de implicación mucho mayor que el que tuvo en el estreno parisino de la obra. Sirva como ejemplo la siguiente carta a Lanz:

¿Sería posible que Don Quijote y algún otro muñeco alzaran más los brazos que el que ayer vi de Sancho? En este muñeco está bien así dada la obesidad del personaje, pero en Don Quijote —muy especialmente— desearía la mejor variedad posible de movimientos, pudiendo, en ciertos momentos, alzar rectos los brazos. De no poder ser, no he dicho nada, y no se preocupe Ud. por ello, pues bastante tiene ya de qué preocuparse! [...]. ¿Se ha acordado Ud. de la espada de Don Quijote? Olvidé ayer preguntarle por los biombos o bastidores plegados para Bilbao y Barcelona. De no haber tiempo ahora se podrían hacer en Sevilla, pero son necesarios⁷¹⁷.

Antes del comienzo de la gira española, Falla y Lanz pensaron en viajar a Sevilla diez días antes de la representación, con el objetivo de ensayar todos los aspectos del teatro portátil y organizar la totalidad del espectáculo. Finalmente viajan con menos anticipación, puesto que confiaban en que «cuantos intervienen en la representación sepan perfectamente cuánto tienen que hacer antes de que comencemos los ensayos. De otro modo, no podríamos hacer nada»⁷¹⁸. Con el proceso constructivo de la escenografía muy avanzado, Lanz escribe en un nuevo tono distendido a Segismundo Romero, encargado de toda la logística de esta representación en Sevilla, para comunicarle las dimensiones del retablo y la necesidad de disponer de un espacio acorde para su montaje y los ensayos: «... con todos sus adminículos ocupará un espacio rectangular de 4,60 mts. de ancho por 2 de fondo, con una altura de 5,20 mts. delante de este edificio va la orquesta, Ud. y su violoncellllllo ¡Casi nada! Detrás yo, con la cruz

⁷¹⁶ Cuartillas manuscritas propiedad del Archivo Lanz.

⁷¹⁷ Carta de Falla a Hermenegildo Lanz, Granada, 11 de enero de 1925, Archivo Lanz.

⁷¹⁸ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 204): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 21 de enero de 1925.

y los grillos, como el que sigue a la Virgen de la Esperanza... No deje de buscar el local de ensayos para armar el tinglado el día 15»⁷¹⁹.

En el traslado de los materiales escénicos a Sevilla una vez más se refleja la premura de tiempo y los constantes retrasos:

Los trastos saldrán de Granada en el primer tren del martes (20 de enero de 1925), llegando el miércoles por la noche. Vds. los retiraran de la estación el jueves por la mañana, y así, el viernes temprano podremos tener el primer ensayo⁷²⁰.

De esta carta se observa cómo dos semanas antes de la gira ni siquiera el teatrillo estaba en Sevilla, lo que condicionaba mucho el periodo de adaptación disponible por parte de las personas que se iban a encargar de la manipulación. Por este motivo Falla urge a Segismundo Romero a insistir a los músicos sobre la importancia de adelantar todo el trabajo posible y familiarizarse con los detalles más nimios de la obra.

Lanz y Falla parten para Sevilla el 23 de enero y Ernesto Halffter, director titular de la Orquesta Bética de Cámara, hace su llegada el día 24. Los ensayos previstos durante diez días por Falla con esta nueva escenografía tienen su culminación en la representación del Teatro de San Fernando⁷²¹ (Fig. VII.10). El estreno fue un éxito, aunque la verdadera motivación fue tener un ensayo general para comprobar el correcto funcionamiento de todos los aspectos técnicos, tal y como señala Eduardo Torres a Falla: «Como los ensayos del *Retablo* han de hacerse aquí, creo yo que deberíamos dar una representación al público que nos sirviera a lo peor de ensayo»⁷²².

La crítica especializada se congratuló de haber podido escuchar *El retablo* con puesta en escena en Sevilla, gracias de nuevo a la Sociedad Sevillana de

⁷¹⁹ *Apud.*, AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz...* (ob. cit., p. 39): Hermenegildo Lanz.

⁷²⁰ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 203): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 16 de enero de 1925.

⁷²¹ Cartel correspondiente al estreno escénico en Sevilla de *El retablo de maese Pedro* (30 de enero) 1925, 2, FN.

⁷²² Carta de Eduardo Torres a Falla, Sevilla, 11 de enero de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7689).

Conciertos. La expectación generada en el público fue enorme, a lo que contribuyó la originalidad de la escenografía y la enorme atención prestada por la prensa local, con multitud de artículos. Sirva como muestra el siguiente:

... Don Quijote, Maese Pedro, el trujamán, Sancho Panza, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas y alabardas —los ocho personajes reales del retablo—, modeladas sus cabezas en cartón y pintadas con vivos tonos, adquirirán a nuestros ojos expresión admirable, que hablaba del acierto indiscutible del autor artista, «escultor» sin título y con sobradas aptitudes.

La obra que contemplábamos, realizada en silencio, merece, por la bella nota de su conjunto, llevarla del incógnito a la realidad, y he aquí la razón de que abordáramos a Lanz en demanda de los precisos detalles.

Se excusó con excesiva modestia —que hubimos de vencer no sin esfuerzo—, escudándose en su admiración y su cariño extraordinario al maestro Falla, y supimos, al fin, que la obra habíale costado muchas horas robadas al descanso, noches en vela, inquietudes persistentes por temor al fracaso del que fuera causa la falta de elementos, muchos días de actividad intensa y casi no interrumpida...

Luego nos fue informando.

Entre las principales y las otras planas, complementarias del retablo, las figuras llegan a un centenar. Las primeras son articuladas, de modo que por su mecanismo puedan seguir en los movimientos las incidencias de la música.

Para llegar a esto, Lanz ha tenido que vencer, con muy detenidos estudios y una paciencia en realidad nada común, todas aquellas dificultades que se oponían a una adecuada representación si el mecanismo fuese complicado. Ha habido, pues, que simplificarlo hasta lograr su fácil manejo con el mínimo posible de operadores, seis u ocho para todas las figuras del conjunto.

[...]

Hicimos un justo elogio, así de las figuras como de la propiedad y buen gusto que han coincidido en sus trajes; pero Lanz nos atajó en punto a lo que a él correspondía, rogándonos, en compensación, como tributo merecido, que consignáramos los nombres de Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes —excelentes artistas españoles residentes en París— a quien se deben los figurines.

Agregó que son debidos a Ángeles Ortiz los croquis de las fachadas, embocaduras y telones del teatro y del retablo, como son suyos también los dibujos para el decorado de la «Sala en el palacio de Carlo Magno» y el cuadro de «Los Pirineos» y de Viñes el correspondiente a la «Plaza de Sansueña».

El de la «Torre del Alcázar» y las figuras comprendidas en este cuadro segundo obedecen al trazado de Lanz.

Debemos dejar registrado en estas líneas que tanto la construcción del teatro portátil como su total realización pictórica son debidos a Lanz, colaborador del Maestro Falla, su gran amigo...⁷²³

⁷²³ Anónimo, «Los muñecos del Retablo de Maese Pedro» (ob. cit.).

Otro de los aspectos que también recoge la prensa local que cubrió dicha representación fue el hecho de que fueron los propios músicos de la Orquesta Bética los encargados del manejo de los muñecos del retablo. Puesto que la plantilla instrumental de la obra era solo de catorce músicos, los integrantes de la orquesta que no tocaban en esta representación se encargarían de la manipulación. De ahí la insistencia por parte de Falla para que los ensayos fueran abundantes, con el objetivo de que se pudieran habituar al mecanismo de los mismos⁷²⁴. La activación de los mecanismos ideados por Lanz no era menester sencillo, especialmente para músicos, que carecían de formación específica. Probablemente fue este hecho el que provoca que se explicara la situación al público asistente justo antes del concierto, solicitando su benevolencia:

... Antes de empezar, al activo presidente de la Orquesta Bética y excelente violonchelista, don Segismundo Romero, anunció en breves palabras que el propio autor de la obra la dirigiría, y al par pidió benevolencia para los muñecos de relieve, por la premura de tiempo con que han sido construidos y por el escaso ensayo que han tenido los artistas encargados del movimiento de las figuras⁷²⁵.

El éxito fue absoluto, tanto en los aspectos musicales como en los escenográficos. Tan solo uno de los críticos que cubrieron el evento mencionó problemas de visibilidad y escala del teatrillo (Fig. VII.13):

... ¡Bien por los muchachos sevillanos que han logrado, sacrificándose por el arte —que es el más ingrato de los sacrificios—, dotar a Sevilla de una agrupación musical verdaderamente europea! ¡Bien por el joven director de orquesta Ernesto Halftter, que ha demostrado una singular maestría al frente de tan compleja organización! [...]. La orquesta fue dirigida por el maestro Falla. El teatro a oscuras, los atriles iluminados con velas y en el fondo del escenario un minúsculo tablado en el que se movían don Gayferos, Melisendra, don Roldán, Carlo Magno, el Rey Marsilio y el moro enamorado, con el comentario evocador de la orquesta, hacían un ideal conjunto de inolvidable sugestión. Cuando terminó la representación, el público rompió en calurosas ovaciones al maestro Falla, a quien Sevilla debe singular agradecimiento. Las enormes dificultades de

⁷²⁴ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 177).

⁷²⁵ *Apud.*, Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., pp. 178-179): «La gran fiesta musical de anoche en San Fernando».

la partitura fueron vencidas airosamente por nuestra magnífica Orquesta de Cámara y por los cantantes⁷²⁶.

V.5.3. Problemas técnicos derivados del teatrillo

Este estreno nacional de *El retablo* fue la culminación de años de esfuerzos titánicos por parte de todos los implicados. La gira nacional comienza en febrero de 1925, pocos días después del estreno en Sevilla, y una vez que Falla había comprobado la perfección del dispositivo y estaba convencido de que cada uno cumpliría con su misión en cualquier ciudad de esta gira, cuya plaza principal en una primera fase era Barcelona. Aunque al principio se consideraron las solicitudes de las sociedades musicales de Sevilla, Valencia, Castellón, Alicante, Alcoy, Sabadell, Tarrasa, Gerona, Barcelona, Reus, Zaragoza, Bilbao, San Sebastián, Logroño, Oviedo, Madrid, Cádiz, Granada, Málaga, Jerez y Córdoba, y se planificó un itinerario lógico, por los problemas económicos que ya han sido mencionados, muchas de estas ciudades no formaron finalmente parte de la gira.

No sabe usted cuánto me alegra el anuncio de su próximo viaje a Andalucía. He aquí mi plan: del 15 al 20 marcharé a Sevilla y allí estaré hasta fines de enero, preparando con la Orquesta Bética de Cámara (¡que deseo mucho oiga usted!) y con el teatro portátil de muñecos, la tournée del Retablo que dicha orquesta celebrará durante el mes de febrero, comenzando por una representación en Sevilla. Luego, pasando por Madrid, iré a Barcelona, de la Asociación de Música de Cámara, dirigirá dos Retablos y otras obras mías. La Orquesta continuará luego su tournée, pero dirigiéndola Ernesto Halffter, y yo regresaré a Madrid (donde tal vez dirija) y luego a Andalucía de no tener que ir a París⁷²⁷.

La ambiciosa *tournée* que planeaba Falla se limitaría finalmente a Sevilla, Barcelona, Alicante, Valencia, Castellón, Zaragoza, Bilbao, Madrid y Granada, sumándose Oviedo a última hora⁷²⁸. Barcelona, que fue la primera parada, presencia la coincidencia de todos los materiales de *El retablo* a mediados de

⁷²⁶ *Apud.*, Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y ...* (ob. cit., pp. 178-179): «*El retablo de maese Pedro*. La Orquesta Bética. Triunfo del maestro Falla».

⁷²⁷ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de Falla a John B. Trend, Granada, 3 de enero de 1925. Véase anexo 1.4, carta nº 24.

⁷²⁸ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 176).

mes, ya que la Orquesta Bética viajó por un lado y el material escenográfico por otro. La representación en el Palacio de la Música Catalana fue un rotundo éxito, con grandes aplausos para todos los protagonistas y una ovación clamorosa para Falla, que dirigió personalmente el concierto (Fig.VII. 63)⁷²⁹.

Como ha sido mencionado anteriormente, la complejidad del teatrillo y los mecanismos para mover el mismo creados por Lanz, seguramente unido a la inexperiencia como manipuladores de los propios músicos y los múltiples traslados que sufrió el mismo en esta gira, provocaron que fallara durante esta *tournee* nacional. Esta tuvo que suspenderse, lo que supuso un enorme contratiempo para todas las partes implicadas. En una carta que Segismundo Romero envía a Falla, comenta lo siguiente:

Recibí su telegrama, y en efecto ya había yo teleografiado a Oviedo y también escrito carta dando las razones por las cuales se suspendía por ahora la *tournee*, sin perjuicio de hacer dicha excursión por el norte lo antes posible [...]. Ahora estudiamos la manera de arreglar el teatrillo y los muñecos, es incuestionable que todo ello tiene un mecanismo defectuoso, en la *tournee* ha quedado plenamente demostrado, y tratamos de estudiar el asunto por todos los medios pues hasta ahora no hemos dado con la clave⁷³⁰.

Tras tanto sacrificio, no exento de gratas compensaciones puntuales para el compositor gaditano, este desgraciado incidente impidió *sine die* uno de los mayores anhelos artísticos de Manuel de Falla: contemplar la representación de *El retablo de maese Pedro* en Madrid, a cargo de una orquesta andaluza. *El retablo* pudo escucharse en versión de concierto en esta ciudad antes de comenzar esta gira española, el viernes 28 de marzo de 1924. Dicho concierto tuvo lugar en el Teatro de la Comedia, componiendo el programa una sinfonía de Mozart y la audición de *Noches en los jardines de España* junto a *El retablo de maese Pedro*. Falla sería el solista de piano en la primera de sus obras y del mismo modo clavecinista en *El Retablo*. La Orquesta Filarmónica de Madrid estuvo dirigida

⁷²⁹ Programa de mano correspondiente al estreno escénico en Barcelona de *El retablo de maese Pedro* (9 de febrero) 1925, 19, FN, AMF.

⁷³⁰ Carta de Segismundo Romero a Falla, Sevilla, 2 de marzo de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

por Bartolomé Pérez Casas. Curiosamente sería el niño Francisco Redondo el que actuaría en el papel del Trujamán, del mismo modo que había hecho en la primera audición de la obra. Merece la pena detenerse en el programa de esta audición, ya que incluye valiosa información sobre el desarrollo de la acción dramática: «Para la mejor comprensión de la obra, cuya representación escénica se suprime en esta audición, vamos a hacer un breve resumen de la misma»⁷³¹.

En cuanto a la planeada gira andaluza, los músicos de la Orquesta Bética estaban decididos a llevarla a cabo, aunque no se llegara a realizar en su totalidad por cuestiones presupuestarias. Falla, ya inmerso en otros proyectos profesionales, solo objetaba que las representaciones habían de ser perfectas y que ello implicaba que todo debía estar listo con al menos un mes de anticipación a cualquier viaje y un mínimo de treinta ensayos de la partitura al piano, incidiendo en la necesidad de restaurar o rehacer los muñecos⁷³².

La imperiosa restauración del teatrillo y los muñecos de *El retablo* tras la primera *tournee* de la Bética se prolongó desde 1925 hasta 1930⁷³³. Tras la vuelta de la frustrada gira, en vez de enviar con urgencia el teatrillo a Lanz para su reparación inmediata, la Bética nombra una comisión para estudiar cómo proceder para con este menester. Este asunto indigna sobremanera a Falla, preocupado asimismo por las deficiencias escenográficas de las que le informaron a lo largo de los conciertos de la *tournee* que sí se pudieron celebrar: «... Y para terminar, ¿no tenían Vds. que enviar a Lanz el Don Quijote? No hay tiempo que perder, por si se hiciera lo del extranjero. Hay también que poner en condiciones todo el teatrillo, cuanto antes, mejor»⁷³⁴.

⁷³¹ Programa de mano correspondiente a la audición de *El Retablo de maese Pedro* (28 de marzo) 1924, 14, FN.

⁷³² *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 220): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 11 de septiembre de 1925. Véase anexo 1.5, carta nº 32.

⁷³³ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 193).

⁷³⁴ Carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 9 de marzo de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

Unos días después, Segismundo Romero comunica a Falla que el «jefe de movimiento», responsable dentro de la orquesta del teatrillo, había tomado la decisión de repararlo en Sevilla, para tener más celeridad en la reconstrucción. Tras varias semanas sin novedades, no encontraron a nadie capaz de llevar a cabo esta labor en Sevilla, con lo que se decide por parte de la Orquesta Bética mandar todo el teatrillo a Lanz finalmente⁷³⁵. Lanz accede gustosamente *a priori*, a cambio de seiscientas pesetas, pero tras una misiva por parte de Segismundo Romero, en la que le comenta la falta de fondos de la orquesta, responde declinando su ofrecimiento inicial y aduciendo motivos que le imposibilitaban acometer dicho empeño: «Imprevistos quehaceres y urgentísimos impídenme por el momento ocuparme del arreglo material figuras Retablo. Aun haciéndome gran contrariedad, podría encargarlo bajo mi dirección a persona en Granada que creo la efectuaría a satisfacción de todos»⁷³⁶.

No se dispone de documentación que aclare qué sucedió finalmente con el teatrillo desde marzo hasta septiembre de 1925 y una vez más tuvo Falla que tomar la iniciativa, para intentar reanudar la parte cancelada de la *tournee*. El compositor gaditano tomó la determinación de sustituir los muñecos grandes por personas físicas en la representación de *El retablo*, dada la compleja manipulación de los mismos, y exigió que todo estuviera listo un mes antes del primer concierto que se pudiera programar en el futuro:

... Muñecos Retablo. Lo de las carátulas, etc., solo ha de hacerse para Don Quijote y Maese Pedro. El Trujamán puede quedar como está. Póngase en condiciones los demás muñecos, así como las figurillas del retablo (todo tal como expliqué a Don Carlos). Considero también indispensable que todo quede arreglado un mes, por lo menos, antes de que salgan Vds. de Sevilla, y esto con el fin de que hagan Vds. un mínimo de treinta ensayos al piano. Díganme Vds. cómo piensan hacer las carátulas. No olviden el yelmo (que falta) para Don Quijote, y supriman la antipática melenilla que este lleva en el muñeco actual. ¡No olviden tampoco la espada!

⁷³⁵ Cf. Eduardo González-Barba Capote, *Manuel de Falla y...* (ob. cit., p. 194).

⁷³⁶ Telegrama de Hermenegildo Lanz a Segismundo Romero, en: Segismundo Romero a Falla, Sevilla, 4 de mayo de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

Luces para atriles y teatrillo. ¡Importantísimo! También hable de esto con don Carlos⁷³⁷.

Hermenegildo Lanz no se iba a encargar finalmente de la reparación del teatrillo, que seguía en Sevilla. Sí era imprescindible recuperar los muñecos grandes, que al parecer le fueron enviados a Granada antes de declinar Lanz la oferta de reparación de todo el material. Tras varios intentos por lograr este punto, Segismundo Romero comenta con Falla: «Escribí a Lanz pidiéndole urgentemente los muñecos. Todas las indicaciones que sobre este asunto Vd me hace, pondré en ello toda mi voluntad para que la representación resulte lo más perfecta posible»⁷³⁸. Finalmente los títeres llegan a Sevilla en octubre, junto a una carta que revela el hastío de Lanz y que es descrita por Segismundo Romero como «una desagradable carta del Sr. Lanz que jamás pienso contestarla»⁷³⁹.

Tras meses sin disponer de documentación que indique el progreso de esta reparación del teatrillo, Segismundo Romero escribe a Falla en los siguientes términos: «... Estamos montando el escenario de El Retablo para hacer las modificaciones pertinentes. Los muñecos grandes que nos mandó Lanz llegaron casi totalmente destruidos»⁷⁴⁰.

Los cambios y reparaciones en el teatrillo finalmente se pueden dar por concluidos en agosto de 1926, año y medio después. La documentación consultada apunta a que fueron los propios músicos de la Orquesta Bética los que acometieron la restauración:

Retablo: Según me cuentan los compañeros que ensayan diariamente con los muñecos en el retablo, debido al perfeccionamiento que han hecho en el mecanismo, creo que es una cosa maravillosa como marcha el asunto, en fin en

⁷³⁷ Carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 11 de septiembre de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7526). Véase anexo 1.5, carta nº 32.

⁷³⁸ Carta de Segismundo Romero a Falla, Sevilla, 14 de septiembre de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

⁷³⁹ Carta de Segismundo Romero a Falla, Sevilla, 9 de octubre de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

⁷⁴⁰ Carta de Segismundo Romero a Falla, Sevilla, 30 de junio de 1926, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

cuanto salga a la calle lo primero que haré es ir al ensayo de los muñecos. Tanto D. Quijote como Maese Pedro que serán dos personajes reales deberán llevar caratula y en sus movimientos imitar en todo lo posible a los muñecos⁷⁴¹.

En este caso concreto, la motivación para incumplir los deseos de Falla no tuvo un componente económico, puesto que la Orquesta contaba con un superávit de nueve mil pesetas: «...Creo que en fondos está ahora la Orquesta bastante bien, pues ha tenido un ingreso de nueve mil pesetas, de cuya cantidad se ha reservado buena parte para el material y arreglo del Retablo, en el que ya se está trabajando»⁷⁴².

Sin embargo, las reparaciones efectuadas por los músicos muestran graves carencias y el teatrillo sigue planteando los mismos problemas, lo que provoca un nuevo intento de acercamiento a Hermenegildo Lanz, su creador. La *tournée* planeada en el otoño de 1927, en la cual estaba, asimismo, involucrado el empresario afincado en Sevilla Luis Piazza, tuvo que ser aplazada de nuevo por consejo de Falla, que no estaba dispuesto a repetir sucesos anteriores sin que el teatrillo pudiera ofrecer garantías:

... Y volvamos a Lanz. Ayer, cuando le estaba esperando para tratar del consabido asunto, recibí carta suya, diciéndome que estaba enfermo. Bueno, me consta que está sinceramente dispuesto a hacer lo necesario para que el teatrillo quede en condiciones prácticas, pero por una o por otra razón, el asunto se va arrastrando demasiado y me temo que no haya tiempo para hacer todo lo necesario antes de la *tournée*. De celebrarse esta a principios de temporada, solo veo dos soluciones: o hacer el arreglo del teatrillo en Sevilla (aprovechando lo que hay, o siguiendo el proyecto de Zaragoza), o desistir ahora de la *tournée* con el Retablo, haciendo en su lugar la de Milhaud. Esto creo sería lo más práctico, y en el mismo sentido escribo a Ernesto⁷⁴³.

No era este el primer aplazamiento, ya que meses antes Falla se vio obligado a desistir de realizar una gira internacional con la Orquesta Bética y *El retablo*:

⁷⁴¹ Carta de Segismundo Romero a Falla, Sevilla, 9 de agosto de 1926, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

⁷⁴² Carta de Segismundo Romero a Falla, Sevilla, 10 de julio de 1926, AMF (carpeta de correspondencia 7526).

⁷⁴³ Carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 25 de agosto de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 7526). Véase anexo 1.5, carta n^o 35.

... Respecto a la tournée en el extranjero, pienso que convendría aplazarla hasta poder hacer del «Retablo» una representación modelo. Para ello es preciso que se modifiquen los muñecos y la parte total escénica en la forma indicada por D. Carlos Romero, y que, hecho esto, se haga un detenidísimo estudio, al piano, por parte de los que se encarguen del manejo de muñecos, decorado etc⁷⁴⁴.

Con la mediación de Falla, la Orquesta Bética decide reanudar las negociaciones con Lanz para acometer la reparación del teatrillo y el resto de asuntos pendientes en relación con los títeres. Lanz accedió, aunque sin excesivo entusiasmo, quizá porque nunca llegó a encontrar un sistema fiable para el ámbito mecánico del conjunto, y seguramente también porque no se sentía reconocido en su trabajo. La Orquesta llegó a un acuerdo económico con él, que consistía en un ingreso de veinticinco pesetas por cada representación que se había hecho de *El retablo* hasta 1930. La comisión de la Bética consideró que los muñecos de menores dimensiones no necesitaban ser arreglados, con lo que Lanz centró su trabajo esta vez meramente en la creación de una máscara para don Quijote, que entrega a la Bética en diciembre de 1927 y que agradó mucho a todos⁷⁴⁵.

El teatrillo seguía dando problemas, lo que desespera definitivamente a Manuel de Falla: «Diga usted que no se encarguen los muñecos para el Retablo pues yo no puedo ocuparme de nada de eso»⁷⁴⁶. No es de extrañar, considerando todo lo sucedido desde aquellos primeros encuentros ilusionantes con Segismundo Romero, que Falla abandonase gradual e irremediamente su queridísimo proyecto de la Orquesta Bética, ligado al destino de una de sus obras más universales: *El retablo de maese Pedro*.

Pese a todas las trabas para interpretar la música de Falla en Andalucía, el periodo comprendido entre los meses finales de 1925 y 1926, que coincide con

⁷⁴⁴ Carta de Falla a Luis Piazza, Granada, 7 de marzo de 1926, AMF (carpeta de correspondencia 7415).

⁷⁴⁵ Carta de Luis Piazza a Falla, Sevilla, 31 de diciembre de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 7415).

⁷⁴⁶ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 265): carta de Falla a Segismundo Romero, Granada, 9 de marzo de 1929.

una efeméride del compositor gaditano, es un año de grandes éxitos, que colma quizá las ambiciones que Falla pudo tener con esta obra. *El retablo de maese Pedro* se representa en diciembre de 1925 en el Town Hall de Nueva York, como resultado de la iniciativa y la intervención como solista de Wanda Landowska. También, en abril de 1926, *El retablo* se representa por partida doble en el teatro Hollande Schowburg de Ámsterdam, bajo la dirección del prestigioso Wilhelm Mengelberg, con un montaje de José Viñes y otra serie de artistas que residían en París. En Suiza, *El retablo* se estrena en Lucerna y Zúrich, promovido por la Sociedad Internacional de Música, conciertos en los que Falla recuerda muy emotivamente a sus amigos Béticos: «Un abrazo desde la cumbre del Rigi. Mucho recordé a los Béticos en Zurich»⁷⁴⁷. Falla, sin embargo, había perdido paulatinamente el entusiasmo de los primeros tiempos béticos y toda capacidad empresarial emprendedora en este proyecto, lo que explica un epistolario cada vez más irregular e impreciso en cuanto a compromisos profesionales, incluso coincidiendo con grandes eventos como la Exposición Universal en Sevilla, a la cual Segismundo Romero quiere sumar a Falla junto a la orquesta en una nueva representación de *El retablo*.





Tras muchos años de correspondencia irregular, en la última carta de un agonizante Falla a Segismundo Romero, el artista gaditano le manifestaba de un modo muy sentimental sus más hondos pensamientos. Segismundo Romero era una persona recta, justa y humilde, y se entendía muy bien con los humildes; tal vez por ello Falla le pide que le despidiese de sus amigos comunes, sin citarlos individualmente por temor a que faltara alguno⁷⁴⁸. También se despedía de las tareas que tanto ilusionaron a ambos y que motivaron su relación vital: *El retablo de maese Pedro* y la Orquesta Bética de Cámara.

Tabla 9. Figurines títeres

⁷⁴⁷ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 237): carta de Falla a Segismundo Romero, Rigi-Kulm (Suiza), 24 de junio de 1926.

⁷⁴⁸ *Apud.*, Pascual Pascual Recuero, *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero* (ob. cit., p. 321): carta de Falla a Segismundo Romero, Alta Gracia, 12 de septiembre de 1945.





FIGURINES PARA PARA LOS TÍTERES REPRESENTATIVOS DE LOS PERSONAJES REALES





Fig.	PERSONAJE	ANOTACIONES DEL AUTOR
VII.28	<p>Sancho Panza</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Costume en lainage Manuel Ángeles Ortiz París 1923 Sancho Panza Echelle 1/5</p> <p>Reverso: en lainage Chapeau fentre Don Quixote Maese Pedro Trujamán (Algunos símbolos y pequeñas anotaciones ilegibles, junto a esquemas dibujados)</p>
VII.29	<p>Maese Pedro</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Costume en peau (du) chanois Manuel Ángeles Ortiz París 1923 Maese Pedro</p> <p>Creo que no debiera de tener sombrero por ser este personaje el que figura (murie) los muñecos Echelle 1/5</p> <p>Reverso: Tout en peau chapeau en fentre (números de operaciones matemáticas 15x5: 75)</p>
VII.30	<p>El Trujamán</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Manuel Ángeles Ortiz París 1923 Este es el Trujamán</p>
VII.31	<p>Don Quijote</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Don Quijote Por Manuel Ángeles Ortiz</p>






VII.32	<p>Pierna de don Quijote</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Pierna de D. Quijote Manuel Ángeles Ortiz Echelle 1/5 Que son los mismos modelos de los que hice en Paris por creer que están bien Te mando Sancho, maese Pedro y esta...</p>
VII.33	<p>Paje</p> 	<p>Autor: Hernando Viñes</p> <p>Anverso: El Page – Echelle ½ Velours/Soie (escrito en varias partes del figurín, laterales del mismo)</p>
VII.33	<p>Hombre de las lanzas y alabardas</p> 	<p>Autor: Hernando Viñes</p> <p>Anverso: Echelle ½ Chapeau velour et soie Echarpe rosa Costume velours (texto cortado en el lateral izquierdo)</p>
VII.34 VII.35	<p>El ventero y el estudiante</p> 	<p>Autor: Hernando Viñes</p> <p>Anverso: El estudiante (izquierda) El Ventero (derecha)</p>








Tabla 10. Figurines los personajes del retablo

**FIGURINES PARA LOS TÍTERES REPRESENTATIVOS DE LOS
PERSONAJES DEL RETABLO (figuras planas)**

FIG.	PERSONAJE	ANOTACIONES DEL AUTOR
VII.36	Don Roldán con el Olifante 	Autor: Manuel Ángeles Ortiz Anverso: Don Roldan Maqueta para Don Gayferos en el cortejo del 1er cuadro del Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla Realizado por Manuel Ángeles Ortiz Paris año 1923 (con grafía en tono más difuso en la parte superior) Escala (dibujada) 45 c Movimientos de brazos y cabeza sobre todo el de la espada
VII.37	Don Gayferos 	Autor: Manuel Ángeles Ortiz Anverso: Gaiferos Maqueta de Don Gayferos jugando al ajedrez en el primer cuadro del Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla Realizado por Manuel Angeles Ortiz Paris año 1923 (con grafía en tono más difuso en la parte superior) 45 c escala (dibujada) Movimientos de brazos y pierna izquierda cuando tira el tablero
VII.38	Don Gaiferos a caballo 	Autor: Manuel Ángeles Ortiz Anverso: Maqueta de Don Gayferos para el Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla realizada por Manuel Angeles Ortiz Paris 1923 (con grafía en tono más difuso en la parte superior) 40 centímetros Movimiento del brazo izquierdo
VII.39	Carlo Magno 	Autor: Manuel Ángeles Ortiz Anverso: Maqueta de Carlo Magno para el cuadro primero del Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla realizada por Manuel Ángeles Ortiz en Paris el año 1923 50 centímetros Este marca la 1ª parte con el brazo

VII.40	<p>Soldados del cortejo de Carlo Magno</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Soldados del cortejo de Carlomagno del cuadro primero del Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla realizados por Manuel Angeles Ortiz Paris 1923 (con grafía en tono más difuso en la parte superior) Estos marcan con las lanzas la 1ª (corrección) parte del</p> <p>Reverso: Procura que el color de las cortinas que van a ir tapando la embocadura exterior durante la ejecución del programa que nada tiene que ver con el <u>Retablo</u> sean del color de las capas de estos bizarros soldados</p>
VII.41	<p>Trompetas del cortejo de Carlo Magno</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Maqueta de los trompeteros del cortejo de Carlo Magno cuadro 1º del Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla realizado por Manuel Ángeles Ortiz año 1923</p> <p>Estos sin movimiento (parte inferior)</p>
VII.42	<p>Soldados del cortejo de Carlo Magno</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Maqueta de soldados cortejo Carlo Magno del retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla realizado por Manuel Ángeles Ortiz Paris 1923</p> <p>(con grafía en tono más difuso en la parte superior e inferior) Estos marcan con el paso la 2ª parte del compás Movimiento unicamente de las piernas delanteras al compas de la «gallarda»</p>
VII.43	<p>Pajes de don Gaiferos</p> 	<p>Autor: Manuel Ángeles Ortiz</p> <p>Anverso: Maqueta de pages de Don Gayferos primer cuadro del Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla realizado por Manuel Ángeles Ortiz París año 1923</p> <p>(con grafía en tono más difuso en la parte superior e inferior)</p>

		40 c escala (dibujada) Sin movimiento Pages
VII.44	<p>Chilladores</p> 	<p>Autor: Hernando Viñes</p> <p>Anverso: Imagen izquierda: chillador. Papel en la mano y movimiento de brazo Imagen derecha: chillador</p>
VII.45	<p>Verdugos</p> 	
VII.46	<p>Perseguidores</p> 	Autor: Hernando Viñes
VII.47	<p>Perseguidores</p> 	<p>Autor: Hernando Viñes</p> <p>Anverso: Parte superior: Procurar que las siluetas queden lo mejor recortadas posible Parte inferior: Este grupo aparece después de la muchedumbre antes de los chilladores, luego desaparece y reaparece después cuando el moro es arrastrado.</p>
VII.48	<p>Muchedumbre</p> 	<p>Autor: Hernando Viñes</p> <p>Anverso: El capitán de la guardia movimiento de brazo y cabeza (señalando con flecha) Todas las figuras de 1er término se (tachado) moverán los brazos y cabezas y estarán separadas de las del fondo (flecha hacia arriba) Recortar por el contorno indicado al lápiz.</p>

<p>VII.49 VII.50</p>	<p>Rey Marsilio</p> 	<p>Autor: Hermenegildo Lanz</p> 
<p>VII.51</p>	<p>Melisendra</p> 	<p>Autor: Hermenegildo Lanz</p>
<p>VII.52 VII.53</p>	<p>Personajes a caballo</p> 	<p>Autor: Hermenegildo Lanz</p> 
<p>VII.54</p>	<p>Verdugo Autor: Hermenegildo Lanz</p> 	
<p>VII.55</p>	<p>Personajes a caballo Autor: Hermenegildo Lanz</p> 	

V.6. VERSIÓN ESCÉNICA EN EL TEATRO HOLLANDSCHE SCHOUWBURG, ÁMSTERDAM (1926)

A nivel teatral, la representación en Ámsterdam en 1926 es de gran relevancia, puesto que supone la implicación del futuro gran cineasta Luis Buñuel en sus primeros pasos como director de escena. Buñuel, violinista frustrado, se vio forzado a convertirse en perito agrónomo y estudiar matemáticas y entomología hasta encontrar su verdadera vocación. En la Residencia de Estudiantes de Madrid entablaría amistad con multitud de artistas, entre ellos Lorca, quien despertaría en Buñuel un sincero interés por el teatro de guiñol. Así lo refleja Aranda en el siguiente artículo:

Buñuel comenzó a interesarse por el teatro —sobre todo en el de guiñol— gracias a su amigo Federico García Lorca... ambos se encontraron a un hombrecillo llamado Mayeu que hacía unas pequeñas representaciones para los chiquillos en el Parque del Retiro, pasando después la bandeja. Federico y Luis organizaron allí espectáculos de más categoría, ayudando al hombre a hacer las piezas y a representarlas. Terminaron por llevarlo a la Residencia y organizar allí algunas representaciones de este delicioso teatro⁷⁴⁹.

Con motivo de un concierto de Ricardo Viñes durante el año 1925 en Ámsterdam, el prestigioso director de orquesta Mengelberg le anima a programar *El retablo* en la capital holandesa la temporada siguiente. La amistad de Viñes con un joven Luis Buñuel, recién llegado a París, surgió pocos meses antes, como relata el propio Buñuel en relación con su implicación en *El retablo*, reposición que tenía como principal novedad la introducción de personajes reales con máscaras en lugar de títeres (Fig. VII.66 y Fig. VII.67):

En 1925 llegué a París sin tener idea de lo que sería de mí. Quería hacer algo —trabajar, ganarme la vida—, pero no sabía cómo. Continué escribiendo poemas, pero esto me parecía más bien un lujo de un «señorito». Entonces, al igual que ahora, yo estaba en contra de los lujos y de los señoritos, aunque debido a mi nacimiento yo fuese uno de ellos.

Entre los muchos defectos de los españoles está el de improvisar, debido a que creen saberlo todo. Debo confesar que este defecto fue una virtud en mí, puesto que gracias a él encontré el camino en la vida y en una profesión que parece definitiva para mí. Porque, como podía improvisar, fui capaz de hacer mi debut

⁷⁴⁹ *Apud.*, Francisco Porrás Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca* (ob. cit., p. 255): Aranda.

como «metteur en scène», dirigiendo la parte escénica de «El Retablo de Maese Pedro», en Ámsterdam.

Había ido a París con una carta de presentación para el ilustre pianista Ricardo Viñes. Un día, cuando le visité, Viñes me dijo que el director de la orquesta holandesa, maestro Mengelberg, le había pedido que buscara toda clase de elementos artísticos en París con el fin de presentar en Ámsterdam «El Retablo de Maese Pedro» ... En la representación en casa de la Princesa de Polignac, tanto los personajes de Cervantes como los de guiñol habían sido muñecos. Se me ocurrió a mí improvisar. Yo le sugerí a Viñes que los personajes humanos fuesen actores alterando sus caras con máscaras, para que de esa manera hubiese una diferencia más pronunciada entre ellos y los de guiñol, los cuales solo podían ser muñecos. Le pareció una buena idea y le ofrecí llevarla a la práctica. Todavía no puedo comprender cómo aceptó. Fui nombrado «regidor» o sea, encargado de la parte escénica.

Busqué entre mis amigos para encontrar los personajes de carne y hueso que necesitábamos, o, para ser más exacto, uní mi experiencia a la de ellos, puesto que uno era pintor, otro estudiante de medicina, otro periodista y ninguno actor. Los decorados, trajes, máscaras y muñecos fueron encargados a buenos artistas de París. Los cantantes eran de la Ópera Cómica, entre otros Vera Janocópoulos, y tenían que cantar desde el emplazamiento de la orquesta. Los intérpretes de la obra tenían que seguir la acción de la canción con pantomima. Todavía tiemblo cuando pienso en mi audacia y en la de mis amigos, que habían aceptado para tener la oportunidad de visitar Ámsterdam gratis, colaborando con Falla, uno de los más grandes músicos contemporáneos, con Mengelberg, famoso director de orquesta, y con cantantes de la Ópera Cómica. Las butacas para el estreno eran a 200 francos. Este espectáculo formaba el más discordante y heterogéneo que música y teatro han visto jamás. Debo decir que no lo hicimos mal del todo, y tanto mis amigos como yo pusimos todo de nuestra parte para triunfar en esta desproporcionada empresa. Nadie entre el público sospechó que la parte plástica del espectáculo era un experimento...⁷⁵⁰

Una de las ventajas que presenta la idea de Buñuel de proceder a la sustitución de las cabezas talladas de los títeres por máscaras, es la posibilidad de adaptar el tamaño de estos títeres, excesivamente pequeños, a las dimensiones del espacio escénico:

En aquellos momentos, la ciudad de Ámsterdam contaba con dos grandes formaciones orquestales de las mejores de Europa. La primera acababa de interpretar con gran éxito la *Historia del soldado* de Stravinsky. La segunda de

⁷⁵⁰ Apud., Francisco Porrás Soriano, *Los títeres de Falla y García Lorca* (ob. cit. p. 257): Luis Buñuel, *Autobiografía*.

aquellas formaciones estaba dirigida por el gran Mengelberg. A fin de dar la réplica al otro conjunto, sinfónico, querían ofrecer *El retablo de maese Pedro*⁷⁵¹.

Una vez más, como había sucedido en el estreno de París, José Viñes es figura fundamental en el desarrollo y preparación de esta representación de *El retablo* de Falla, manteniendo una regular correspondencia desde París con el promotor del evento, S. Bottenheim, quien se dirige el 28 de febrero de 1926 a Viñes y resume el conjunto de tareas que le han sido encomendadas a Viñes:

Querido Señor Viñes:

Me complace enormemente mandarle la confirmación sobre lo que acordamos el pasado viernes por la mañana durante su estancia aquí, que todavía recuerdo con agrado. Quedamos en que usted se encargará de hacer los títeres, los trajes, el teatro de Guiñol, los decorados, la fachada del Gran Teatro, las cortinas, en resumen, todo lo que se necesita en la escena para una representación de *El Retablo de Maese Pedro* por Manuel de Falla. También se encargará usted de los ensayos de esta obra maestra en París, de forma que los que hagan de Don Quijote, Maese Pedro, Trujamán y Sancho Panza sean personas reales. La iluminación de *El Retablo* irá a su cargo. Todo deberá estar listo antes del 16 de abril para que todo el material pueda ser expedido desde París tan pronto como sea posible y así pueda ser utilizado en las dos representaciones que se fijaron para el 26 y 27 de abril de 1926 en el Teatro «Hollandsche Schouwburg» que ya visitó usted conmigo durante nuestra estancia en Ámsterdam. Todo el material deberá estar hecho de una sustancia que sea resistente al fuego. Acordamos que le pagaría por todo lo que acaba de ser mencionado la cantidad de 32 000 fr (en letra, treinta y dos mil francos), la mitad de la cual le será enviada tan pronto como haya dado su conformidad con este contrato y la otra mitad hacia el 16 de abril en París cuando todo esté listo para su realización.

Asimismo se encargará de que las susodichas personas que harán de Don Quijote, Maese Pedro, Trujamán y Sancho Panza, así como los 4 o 5 ayudantes para manejar los títeres en el retablo, o sea en total 9 personas, lleguen a Ámsterdam el 24 de abril y puedan así asistir a los ensayos el 25 y 26 de abril y las funciones el 26 y 27 de abril. Le garantizo, para cada una de estas personas la cantidad de 100 Fl (en letra, cien florines) para los gastos de viaje, la estancia, etc. y yo haré todo lo que pueda para encontrarles un buen hotel no demasiado caro. Le ruego me confirme todo lo que hemos convenido. Reciba, estimado señor Viñes, el testimonio de mi perfecta consideración y mis mejores recuerdos⁷⁵².

⁷⁵¹ *Apud.*, Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., pp. 73-74): Luis Buñuel, *Autobiografía*.

⁷⁵² Carta de S. Bottenheim a José Viñes, 28 de febrero de 1926, Archivo Viñes.

A través de la consulta del programa original de los días 26 y 27 de abril de 1926 conocemos el reparto de tareas escenográficas:

Equipo técnico:

- La fachada y telón del escenario portátil y parte de los decorados fue autoría de Manuel Ángeles Ortiz, ejecutados por Marcel Guèrin.
- Otra parte de los decorados (ejecutados por Marcel Guèrin) y las figuras planas del retablo son obra de Hernando Viñes.
- Los muñecos-guiñol con cabezas esculpidas por Manuel Ángeles Ortiz y Adolfo Armengod.
- Los trajes fueron confeccionados por Mme. T. Lazarski, según los figurines de Manuel Ángeles Ortiz.
- Montaje escénico autoría de José Viñes Roda.

De todo el trabajo de Hernando Viñes se han podido catalogar los siguientes apuntes gráficos:

- Diseño del programa, con el rostro de maese Pedro con un parche en el ojo y la tipografía alrededor (Fig. VII.65)⁷⁵³.
- Bocetos de figuras planas para hombres a caballo y estudios para la articulación de los brazos de los títeres, así como otros en los que se observan detalles del movimiento de los brazos y las cabezas (Fig. VII.77 y Fig. VII.78), junto a estudios con los telones del teatrillo y sus bambalinas (Fig. VII.68, Fig. VII.69 y Fig. VII.70).

De Manuel Ángeles Ortiz se conservan principalmente:

- Múltiples bocetos escenográficos para los cuadros del retablo (Fig. VII.71, Fig. VII.72, Fig. VII.73, Fig. VII.74).
- Figurines con anotaciones (Fig. VII. 75 y Fig. VII.76).

En otra carta⁷⁵⁴ fechada el 4 de marzo, dirigida a S. Bottenheim, José Viñes informa al promotor que su hijo Hernando Viñes se halla a cargo de

⁷⁵³ Programa de mano correspondiente al estreno escénico en Ámsterdam de *El retablo de maese Pedro* (26 y 27 de abril) 1926, FE, AMF.

contratar el personal necesario para las representaciones de *El retablo* en Ámsterdam, según indicaciones previas del propio Bottenheim en una comunicación anterior. Especifica asimismo en esta carta que la cantidad de treinta y dos mil francos inicialmente presupuestada no cubriría los gastos derivados del embalaje y envío de todos los materiales desde París, así como el sobrecoste que implicaba que los decorados sean ignífugos. En último lugar Viñes solicita también a Bottenheim el envío urgente de un plano de la escena del teatro donde tendrá lugar la representación, ya que quiere estar seguro de la distancia entre las columnas y si las mismas son móviles, ya que la fachada de la escena creada tendría ocho metros de anchura y seis de altura, debiendo ser visible claramente por parte del público.

Tras el envío de este plano por parte de Bottenheim, el productor artístico viaja brevemente a París, comentando a José Viñes su deseo de contemplar cómo van los preparativos de todo el montaje. En su respuesta, José Viñes le escribe:

Estimado Señor:

Me alegra mucho saber que pronto podrá estar aquí en París para ver lo que hemos hecho para el *Retablo*. Le contaré directa y detalladamente los problemas a los que hemos tenido que hacer frente para llevar a cabo nuestro proyecto con éxito. Ahora creo poder asegurarle que todo estará perfecto y totalmente conforme a lo que habíamos concebido sobre la realización escénica de la obra de nuestro querido Manuel de Falla. Sería mejor si pudiese usted retrasar su viaje dos días y llegar hacia el 16 o el 17 en lugar del 14 o 15, pues así podría verlo todo terminado. No olvide hacer las solicitudes necesarias que facilitarán el paso de las aduanas. Actualmente todos los decorados, fachadas y telones están pintados, los títeres están casi acabados y los trajes lo estarán hacia el 17. Ya tenemos la lista completa de colaboradores cuyos nombres podríamos incluir en los programas tal y como Falla pidió que se hiciera para la representación del *Retablo* en casa de la Princesa de Polignac⁷⁵⁵.

Esta lista es muy similar a la del programa del estreno en París, exceptuando a Lanz como constructor de los títeres, ya que Buñuel los sustituye

⁷⁵⁴ Carta de José Viñes a S. Bottenheim, 4 de marzo de 1926, Archivo Viñes.

⁷⁵⁵ *Apud.*, Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., pp. 74-75): José Viñes.

por personas con traje y máscara, e incorpora a Armengod como colaborador de Manuel Ángeles Ortiz en las máscaras y en los bocetos de los diseños de los trajes (Fig. VII.75 y Fig. VII.76):

Las máscaras realizadas por el Señor Armengod según las maquetas del Señor Manuel Ángeles Ortiz.

Director de escena y escenógrafo: Señor Luis Buñuel

Los títeres serán animados por los señores José y Hernando Viñes, Juan Aramburu y Roger Whettnall...⁷⁵⁶

Como vemos, uno de los problemas técnicos que tenía la representación original de *El retablo* residía en que se empleaban dos tamaños de títeres diferenciados, los correspondientes a los personajes del retablo y los reales. Este aspecto implicaba una dificultad técnica que entrañaba mayor coste de elaboración. Lo demuestra la siguiente cita de John B. Trend, que sugiere a Falla⁷⁵⁷ añadir una nota en su traducción especificando que «en caso de que no haya muñecos de tamaños distintos, los muñecos representativos de las personas puedan ser sustituidos por personas vivas»⁷⁵⁸, como sería el caso de esta actuación. Estos actores portarían máscaras, como apunta Falla en alguna de sus cartas para otras reposiciones. De este modo la idea de Buñuel estaría en absoluta sintonía con los deseos del compositor.

Respecto a la nota sobre los muñecos representativos de personajes reales estamos absolutamente de acuerdo. Así lo había yo pensado siempre. Pero en ese caso, los actores deberán representar con caretas (masques). El hacer todo con muñecos solo es útil para salones pequeños como el de Mme. de Polignac⁷⁵⁹.

En una carta fechada el 11 de abril de 1926 Falla comenta a José Viñes que le resultará imposible acudir a la representación de *El retablo* en Ámsterdam, por la carga de trabajo que se le acumula tras meses de viajes

⁷⁵⁶ *Apud.*, Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 75): José Viñes.

⁷⁵⁷ Falla estuvo de acuerdo con ello.

⁷⁵⁸ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de John B. Trend a Falla, 9 de noviembre de 1923. Véase anexo 1.4, carta nº 13.

⁷⁵⁹ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): carta de Falla a John B. Trend, Granada, 28 de noviembre de 1923. Véase anexo 1.4, carta nº 14.

constantes. No obstante, fiel a su afán controlador de todo el proceso, insiste a Viñes en la necesidad de un número de ensayos suficientes antes del ensayo general de esta representación:

Espero que sean numerosos para que la coordinación entre los muñecos y la música se haga lo antes posible, y en especial los gestos de aquellos que representan a los «cantantes». Eso será ahora más fácil con las partituras impresas. Convendría también exagerar las mímicas de los títeres (con gestos rápidos y violentos). Bueno estoy seguro de que realizará algo «maravilloso»⁷⁶⁰.

Tanto para Buñuel como para Hernando Viñes *El retablo* se convertiría en un punto de inflexión en sus carreras artísticas, pudiendo demostrar el primero sus cualidades como escenógrafo y el segundo su versatilidad artística (creación de decorados, cortinas, esbozos de los títeres, diseño del programa...). Ambas representaciones en Ámsterdam alcanzaron un gran éxito, con lleno absoluto. Pese a la popularidad de la obra a lo largo de los años sucesivos, donde *El retablo de maese Pedro* aparece programado tanto en versión de concierto como escénica, en muchas ocasiones bajo la dirección del propio Manuel de Falla, el músico gaditano no logró ver cumplido un sueño que le perseguía desde hacía años con esta obra: una versión cinematográfica de la misma⁷⁶¹.

V. 7. VERSIÓN ESCÉNICA EN LA ÓPERA CÓMICA, PARÍS (1928)

En 1927, Falla encomendó al pintor Ignacio Zuloaga la confección de los decorados, figurines y marionetas de una nueva versión escénica de *El retablo de maese Pedro*. Zuloaga ya había colaborado con el compositor en el estreno de *La vida breve* en Niza, o en el Concurso de Cante Jondo de 1922, además de en múltiples proyectos que no llegarían finalmente a realizarse y han sido referidos anteriormente a lo largo de esta tesis⁷⁶².

⁷⁶⁰ Carta de Falla a José Viñes, Granada, 11 de abril de 1926, AMF.

⁷⁶¹ Cf. Juan Miermont y Alain Gobin, *Hernando Viñes / Manuel de Falla* (ob. cit., p. 75).

⁷⁶² Consúltese la relación de estos proyectos escénicos en el capítulo II.2.2. de la presente tesis doctoral.

Como ya se ha comentado anteriormente en el capítulo dedicado a Ignacio Zuloaga, desde el año 1926 ambos artistas trabajan conjuntamente con motivo de la celebración del cincuenta aniversario de Manuel de Falla. Coincidiendo con esta efeméride el Théâtre National de L'Opéra-Comique de París proyecta programar *El retablo de maese Pedro*, junto a *La vida breve* y *El amor brujo*. Para entonces Zuloaga ya se encuentra inmerso en las propuestas para la futura escenificación de *El retablo* y en una de sus misivas propone a Falla la incorporación en escena de títeres «gigantes» muy expresivos.

En una carta posterior también informaría a Falla de que sus planteamientos pueden llevarse a cabo:

En París, me habló mi cuñado de lo del Retablo; y parece ser que hay probabilidades, para que se haga la cosa como yo sueño. Cuánto me alegraría!⁷⁶³

Sin embargo, otra carta de 1927 expresa la complejidad técnica de mover en escena títeres de tres metros:

... Con miedo veo, que la realización de mi primera idea va a ser muy difícil, pues habrá grandes dificultades para hacer mover a las figuras de tres metros. En fin, de todas maneras, pienso hacer dos proyectos. «El fantástico; y el razonable»⁷⁶⁴.

Ya estoy dándole vueltas al Retablo y naturalmente veo, las dificultades que va a haber para poder hacer andar y gesticular al Quijote. Tiene Vd. datos algunos de cómo lo hicieron (Creo en Suecia o Noruega?) Naturalmente no quisiera hacer nada que se pareciera a lo hecho ya⁷⁶⁵.

Zuloaga tenía claro que quería hacer una puesta en escena novedosa y original. Sin embargo, las dificultades técnicas derivadas de su idea primigenia le llevan a escribir a Falla para informarle de la gran complejidad de la manipulación del títere gigante de don Quijote. Finalmente se decantó por máscaras de grandes dimensiones con cartón piedra a modo de cabezudos, para los tres cantantes solistas. Esta decisión terminó convirtiéndose en un error

⁷⁶³ Carta de Zuloaga a Falla, 8 de agosto de 1926, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

⁷⁶⁴ Carta de Zuloaga a Falla, 16 de octubre de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

⁷⁶⁵ Carta de Zuloaga a Falla, Zumaya 21 de octubre de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

técnico que dificultó la propia resonancia de las voces, impidiendo del mismo modo la necesaria expresividad de estos actores.

Por último, la escala del teatro de marionetas que acompañaba el retablo resultó insignificante para las dimensiones de una sala como la Ópera Cómica de París:

Aparte los muñecos del retablo, casi imperceptibles para el público, los personajes —máscaras agigantadas por enormes escafundras de cartón— se mueven torpemente, lentamente, como imágenes de pesadilla, fuera de todas las proporciones y de toda posible ilusión de realidad... No son seres vivos... No son tampoco espectros... Son figurones inexpresivos y apenas animados dentro de los cuales los cantantes prodigan inútiles esfuerzos por hacerse oír...⁷⁶⁶

Detrás de los cabezudos de cartón se encontraban el propio Zuloaga⁷⁶⁷ y se cree que también Manuel de Falla en la figura del ventero (Fig. VII.79 y Fig. VII.80). No obstante, Falla albergó grandes esperanzas en el trabajo escénico de Zuloaga junto a su cuñado Maxime Dethomas. Finalmente, la producción estuvo lista a principios de 1928, como confirma Zuloaga a Falla en los siguientes términos:

En París fueron tales las prisas que los directores de la Ópera Cómica me metieron, que anduve de cabeza para terminar todo [...]. En fin, lo principal es, que yo ya lo tengo todo listo. Veremos a ver si le gusta a Vd.!⁷⁶⁸

El 9 de marzo de 1928, con motivo de la concesión de la Cruz de la Legión de Honor a Manuel de Falla, se estrena la versión francesa escenificada de *El retablo* en la Ópera Cómica de París. El equipo artístico lo compondrían Hector Dufranne como don Quijote, M. Salignac como maese Pedro y *mademoiselle* Kamienska como el Trujamán. El equipo técnico estaría integrado

⁷⁶⁶ Antonio García de Linares, «Noche Española en la Ópera de París», *La Esfera*, núm. DCCXLII (1928), p. 4.

⁷⁶⁷ Se conserva la carta de pago de cinco francos a Zuloaga por haber interpretado el papel de Sancho.

⁷⁶⁸ Carta de Zuloaga a Falla, Zumaya, 8 de enero de 1928, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

por Ignacio Zuloaga y Maxime Dethomas como escenógrafos, con la coordinación de Louis Masson⁷⁶⁹.

Tras estudiar la documentación referida a esta producción podemos afirmar que el encargo de toda la plástica escénica a Zuloaga fue realmente un hecho fortuito. En un principio la Ópera Cómica de París tenía previsto contar con la colaboración de Manuel Ángeles Ortiz para una parte de la escenografía, pero el retraso en el envío de las propuestas escenográficas provoca que finalmente sea Zuloaga el responsable de la totalidad de las mismas. Falla tiene que mediar en busca de la solución al problema, y este hecho quedó plasmado en la siguiente misiva de Falla a Manuel Ángeles Ortiz:

... vuelvo a escribirle en vista de una carta que recibo de MM. Masson et Ricou, lamentándose del silencio de Vd. me dicen que esperan su *maquette* desde principios de agosto, y que de no tenerla ahora (lo más tarde para comienzos de noviembre) se verán obligados a desistir de su colaboración. Ahora yo le ruego a Vd., querido Manolo, me diga con entera franqueza si va a hacerlo, para, en caso contrario (que tanto lamentaría) tomar yo mis disposiciones con el fin de evitar que en el teatro encarguen el decorado sin mi intervención⁷⁷⁰.

Manuel Ángeles Ortiz finalmente enviaría su propuesta escenográfica a la Ópera Cómica de París, que sería rechazada porque rompía la unidad del espectáculo, negándose el pintor a transigir en la demanda de introducir cambios en la misma. El propio Falla es el encargado de transmitir esta información:

Querido Manolo: Recibo carta de los Directores de la Ópera Cómica que me produce una gran contrariedad. En ella me dan cuenta de no haber admitido el proyecto de decoración: me envían su dibujo, y las razones que me dan de su decisión son que esta decoración rompería la unidad del decorado. Por lo que yo recuerdo de las decoraciones, el fondo de la de usted podría armonizar muy bien con las restantes, y en ese caso, todo se reduciría a ajustar los laterales a dicho fondo. De estar yo en París creo que todo esto se arreglaría fácilmente; por carta todo resulta más difícil. Sin embargo, si usted extremara su transigencia todo podría arreglarse, proporcionándome así la alegría tan deseada por mí, de que colaboráramos una vez más. Por este mismo correo

⁷⁶⁹ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 69).

⁷⁷⁰ Carta de Falla a Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 14 de octubre de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 6704).

escribo a los señores Masson y Ricou para que se vean nuevamente con usted y no abandonen el proyecto⁷⁷¹.

Esta situación refleja claramente la lucha de estilos estéticos en la plástica escenográfica de las sucesivas representaciones de *El retablo*; en este caso está provocada por la compleja integración de un estilo novedoso propuesto por Manuel Ángeles Ortiz frente a un perfil estético más conservador como el de Zuloaga.

La reposición de *El retablo* celebrada en 1928, se completa en el programa con la representación de *El amor brujo*, incluyendo escenografía de Bacarisas e interpretación de la Argentina, junto a *La vida breve*, con las escenografías de 1914⁷⁷². Pese al momento histórico, la realidad de este evento monográfico sobre las obras maestras escénicas de Manuel de Falla desmerece la relevancia real que en el programa tendría *El retablo*, dado el carácter íntimo de esta obra, frente a la exuberancia de *El amor brujo* y los decorados de Bacarisas.

Objetivamente, atendiendo a las reseñas posteriores del evento, esa noche solo triunfa *El amor brujo*, gracias a la intervención de la Argentina. La escenografía de Zuloaga no funcionó adecuadamente, lo que parece haber sido fuente de frustración para Falla y el propio Zuloaga, desencantados por la acogida de público y crítica especializada a su trabajo⁷⁷³. Sin embargo, Falla siempre estuvo agradecido y satisfecho de la labor desempeñada por el pintor, que, además, para esta representación tuvo que trabajar muy intensamente con el fin de cumplir con los tiempos de producción de La Ópera Cómica, como se observa en el extracto de la siguiente carta, que se puede consultar íntegramente en los anexos de esta investigación:

⁷⁷¹ Carta de Falla a Manuel Ángeles Ortiz, Granada, 12 de diciembre de 1927, AMF (carpeta de correspondencia 6704).

⁷⁷² Cf. José Miguel Castillo, «Consideraciones sobre las primeras escenografías de *La vida breve*», en *Manuel de Falla: La Vida Breve*, ed. Yvan Nommick, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 171.

⁷⁷³ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 70).

¿Y cómo decir a Vd., querido Don Ignacio, hasta qué punto es grande mi gratitud? Piense Vd. algo *enorme*... y se quedará corto. Se lo aseguro! Lo que lamento es el *atracción* de trabajo que ha tenido Vd. que darse por las prisas exageradas de esos señores... Por lo que me escribieron anteriormente su temor era no tener todo dispuesto con el tiempo necesario. Esta es la única disculpa que pueden alegar.

De corazón un fuerte abrazo con toda la grande gratitud y admiración de su amigo de verdad⁷⁷⁴.

Contrariamente al *modus operandi* de Falla para con otras producciones escénicas de su obra, en el trabajo escenográfico de Zuloaga no existen interferencias ni veladas imposiciones por su parte, muestra de la total confianza que el compositor tenía en el pintor eibarrés.

Gracias a unos apuntes preparatorios de Zuloaga sabemos que la escenografía de esta representación de *El retablo* se inspiró en el patio de la Posada de Vizcaínos de Segovia (Fig. VII.83), justo al lado del acueducto, en la cual aparecía una tartana con un techo de lona donde interaccionaban las diversas marionetas, conformando el retablo (Fig. VII.81 y Fig. VII.82). Existe un boceto en carboncillo y óleo que muestra dentro de la tartana una representación inspirada en los relieves de la Capilla Real de Granada⁷⁷⁵, en la que también se había inspirado H. Lanz.

Zuloaga, del mismo modo que H. Lanz, otorgó gran importancia a las cabezas de los personajes que formaban parte del espectáculo. Realizaría varios bocetos de don Quijote y Sancho (Fig. VII.84), regalando a Falla uno de ellos, que actualmente puede contemplarse en la Casa Museo de Falla en Granada, junto a varios figurines de *El sombrero de tres picos*. Los muñecos cabezudos en cartón piedra, que tantos problemas dieron en la representación, como ha sido mencionado, se situaban en la embocadura del escenario. Estos cabezudos formaban parte de la tradición de multitud de fiestas populares españolas, sobre todo en Castilla, Aragón y Andalucía. Obsérvese en este hecho un claro

⁷⁷⁴ *Apud.*, Federico Sopena, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga* (ob. cit.): Carta de Falla a Zuloaga, Granada, 10 enero de 1928.

⁷⁷⁵ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 72).

exponente en cuanto a la recuperación del patrimonio peninsular, sin prescindir de elementos de creación vanguardista, ambos muy del gusto estético de Zuloaga. De hecho, las creaciones de Zuloaga combinan el cartón piedra con collages de tejido y pelo, siendo policromados y firmados por el autor. Nos encontramos con dos tipos de muñecos:

- Un primer modelo, como las figuras de don Quijote, Sancho y maese Pedro, que no tenían brazos y que se portaban como un chaleco. Eran los que actuaban en escena y necesitaban moverse para tener expresividad. (Fig. VII.83).
- Un segundo modelo, con brazos en postura fija y que actuaban como los títeres espectadores (Fig. VII.84).

Aunque la producción de *El retablo* en la Ópera Cómica de París no supusiera el éxito que Falla y Zuloaga deseaban, el compositor gaditano no renunció a volver a llevar a la escena la misma, incluso considerando alternativas más del gusto estético de otros países, como la inclusión de marionetas sicilianas⁷⁷⁶, pero siempre involucrando de algún modo a su gran amigo Zuloaga, algo que finalmente no pudo tener lugar. Los muñecos cabezudos (Fig. VII.80) y las marionetas (Fig. VII.85) de esta representación, restaurados al cabo de unos años por Vicente Viudes, se encuentran en la actualidad en el Museo del Teatro de Almagro⁷⁷⁷. Las tres figuras principales, que gozaban de un gran valor sentimental para Zuloaga, puntualmente fueron expuestas como espectadores en una versión en concierto de *El retablo* que dirigió Falla en San Sebastián, compartiendo cartel con obras de Ravel, Sorozábal, Usandizaga y Guridi⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 185).

⁷⁷⁷ Cf. Miguel, Rodena, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas», *ABC* (8 de noviembre de 1945), p. 20.

⁷⁷⁸ Cf. AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad* (ob. cit., p. 76).

Zuloaga siempre tuvo en alta estima estas creaciones, desarrollando incluso un vínculo personal con las mismas, alojándolas en su estudio, como comentaría a Falla lamentando el fracaso de esta colaboración:

Nuestros incomprensidos compañeros los he albergado en mi estudio de Zumaya. Forman ya parte de la familia y me recuerdan continuamente al grandísimo artista que es Vd., así como al amigo que tan de verdad quiero⁷⁷⁹.

Falla sentía del mismo modo un sabor agrídulce con relación a las expectativas de éxito ansiadas con este estreno, como mostraría en su respuesta a la anterior carta de Zuloaga, que aporta información sobre la fallida manipulación con la que los cabezudos fueron presentados, una de las claves por las que fracasó la puesta en escena:

¡Qué admirables nuestros compañeros! Lástima que no supieron darle mejor empleo... pero todo se subsanará en la temporada próxima cuando hagan la reprise en la forma y con la preparación debidas⁷⁸⁰.

⁷⁷⁹ Carta de Zuloaga a Falla, París 18 de julio 1929, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

⁷⁸⁰ Carta de Falla a Zuloaga, Granada, 28 de julio de 1929, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

V.8. CRONOLOGÍA DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

A través de la siguiente cronología clarificamos las diversas etapas creativas, escénicas e históricas por las que atravesó la composición de *El retablo*.

Tabla 11. Cronología de *El retablo de maese Pedro*

Fecha	Fase del proceso creativo ⁷⁸¹	Fase del proceso escenográfico	Contexto histórico ⁷⁸²
25-X-1918	Encargo de la princesa de Polignac.		
9-XII-1918	Falla propone como tema el capítulo XXVI de <i>El Quijote</i> .		
10-XII-1918	Falla escribe a Jean-Pierre Altermann declinando su propuesta de temática en el libreto, reivindicando su libertad creativa.		
I-1919	Comienzo de la composición y consulta de diversas fuentes musicales para situar un contexto creativo.		
12-II-1919			Fallecimiento del padre de Manuel de Falla.
VII-1919	Termina el plazo acordado con la princesa de Polignac para la realización de la obra. Falla solicita una prórroga de tres meses.		Fallecimiento de la madre de Manuel de Falla. Estreno de <i>El sombrero de tres picos</i> con los Ballets Rusos.
9-VIII-1919	La princesa de Polignac escribiría a Falla expresando sus condolencias y le conminaría a tomar el tiempo necesario para componer «Don Quixote».		
11-XI-1919	Falla trabaja intensamente para finalizar <i>El retablo</i> ⁷⁸³ .		
21-XI-1919	<i>El retablo</i> se encuentra en un punto muerto ⁷⁸⁴ .		
9-XII-1919	Carta de la princesa de Polignac concediendo una nueva prórroga a Falla.		

⁷⁸¹ Algunos datos del proceso creativo se han extraído del análisis realizado por Elena Torres en el libro *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a...* (ob. cit., pp. 308-309).

⁷⁸² Véase Concha Chinchilla, «Cronología de Manuel de Falla», en *Manuel de Falla en Granada*, eds. Yvan Nommick y Eduardo Quesada Dorador, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 155-171.

⁷⁸³ Carta de Falla a Georges Jean-Aubry, Madrid, 11 noviembre 1919, AMF (carpeta de correspondencia 7132).

⁷⁸⁴ Carta de Falla a Ernest Ansermet, Madrid, 21 noviembre de 1919, AMF (carpeta de correspondencia 6706).

VII-1920			Falla solicita un aplazamiento a la casa Chester en los trabajos de publicación de <i>El amor brujo</i> y <i>El sombrero de tres picos</i> .
XI-1920			Falla se instala en Granada, aunque viviría en dos lugares distintos antes de instalarse definitivamente en un carmen en Antequeruela Alta en 1921 ⁷⁸⁵ .
30-XI-1920	Tras dos meses de enfermedad, Falla solicita a la princesa de Polignac una nueva prórroga de un mes para concluir la obra ⁷⁸⁶ .		
29-XII-1920	Falla requiere otro mes adicional para finalizar <i>El retablo</i> , alegando una recaída de su dolencia previa ⁷⁸⁷ .		
7-I-1921	Falla avanza en la composición de la música de <i>El retablo</i> ⁷⁸⁸ .		
1-III-1922	Falla informa a la princesa de Polignac de que ha finalizado la composición de la obra ⁷⁸⁹ .		
1922	(3-III-1922) Carta del secretario de la princesa de Polignac fijando la fecha límite de entrega de <i>El retablo</i> el 1 de agosto de 1922.		(VI-1922) Encuentro entre Falla y la princesa de Polignac en Granada, con motivo de su asistencia al concurso de Cante Jondo.
23/25-XI-1922	Falla hace una lectura de los borradores musicales de la obra y avanza en la orquestación. La parte de clave es modificada siguiendo los consejos de Landowska.	Ca. Falla decide que los personajes de <i>El retablo de maese Pedro</i> sean títeres.	Visita de la clavecinista Wanda Landowska a Granada.
11-XII-1922			Segismundo Romero propone una audición de <i>El retablo</i> en Sevilla.

⁷⁸⁵ Esta residencia pertenecía a Juan Porras, quien la arrendó a Falla por una cantidad testimonial durante las dos décadas en las que el compositor vivió allí.

⁷⁸⁶ Carta de Falla a la princesa de Polignac, Granada, 30 de noviembre de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

⁷⁸⁷ Carta de Falla a la princesa de Polignac, Granada, 29 de diciembre de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

⁷⁸⁸ Carta de Falla a Leopoldo Matos, Granada, 7 de enero de 1912, AMF (carpeta de correspondencia 7265/2).

⁷⁸⁹ Carta de Falla a la princesa de Polignac, 1 de marzo de 1922, AMF (carpeta de correspondencia 7432).

6-I-1923		El 6 de enero de 1923 Falla, junto a Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz organizan en la casa de Lorca una sesión de títeres.	
10-I-1923	Falla finaliza la reducción orquestal de <i>El retablo</i> para piano ⁷⁹⁰ .	Falla comenta a la princesa la opción de representar la obra mezclando las tres voces con un teatro de marionetas junto a la orquesta.	
11-I-1923	Falla informa a la princesa de la finalización de la partitura y anuncia un estreno en versión de concierto en Sevilla.		
24-I-1923		La princesa de Polignac propone un estreno escénico de la obra en su palacio de París a finales de mayo o junio de 1923.	
15-3-1923	Falla se desplaza a Sevilla para los últimos ensayos de la versión instrumental.		
23/24-III-1923			Audición no representada de <i>El retablo</i> en el Teatro San Fernando de Sevilla.
28-IV-1923		Falla escribe desde París a Hermenegildo Lanz para realizar las cabezas de los muñecos de guiñol y el boceto para la escenografía del cuadro II (Torre de Melisendra) de <i>El retablo</i> .	
22-V-1923		(22-V-1923) Lanz informa a Falla de que las cabezas de los títeres están completamente talladas. (19-V-1923) La princesa de Polignac se muestra preocupada por la construcción del material escenográfico.	
VI-1923	Falla se encuentra inmerso en el proceso de ensayos.	Los ensayos con escenografía y títeres no pueden realizarse hasta la llegada de Lanz a París. Falla demanda la presencia de Lanz en París.	

⁷⁹⁰ Cf. Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a...* (ob. cit., p. 307).

4-VI-1923		La parte de la escenografía de Manuel Ángeles Ortiz está terminada.	
25-VI-1923			Se estrena <i>El retablo</i> en París, con Falla asistiendo entre el público y Wladimir Golschmann en la dirección musical.
X-1923			Eduardo Torres propone a Manuel de Falla la representación de un concierto de <i>El retablo</i> en Sevilla patrocinado por el Congreso Olivarero.
VIII-1924		Manuel de Falla colabora con Manuel Ángeles Ortiz en la escenografía de la nueva reposición de <i>El retablo</i> . Mediante una carta Falla le manifiesta a Lanz su deseo de sintetizar la escenografía y colocar el teatrillo en una posición ligeramente oblicua. Lanz contacta con la empresa Daniel para la construcción de los materiales escénicos.	
XII-1924		Lanz cae enfermo y manda el material escenográfico incompleto.	
I-1925		(23-I-1925) Lanz y Falla viajan a Sevilla para los ensayos generales de la gira.	(30-I-1925) Tiene lugar en el Teatro San Fernando de Sevilla la representación escénica de <i>El Retablo de maese Pedro</i> .
II-1925			Comienzo de la gira española con <i>El retablo</i> y la Orquesta Bética.
III-1925		La gira se cancela por los fallos técnicos del teatrillo y comienza el proceso de restauración del mismo.	
XII-1925			<i>El retablo de maese Pedro</i> se representa en el Town Hall de Nueva York con Wanda Landowska como solista.
26 y 27-IV-1926		Dirección escénica de Luis Buñuel y versión escenográfica de Hernando Viñes y Manuel Ángeles Ortiz.	<i>El retablo</i> se representa en el Teatro Holandés de Schouwburg de Ámsterdam, bajo la dirección de Wilhelm

			Mengelberg.
VI-1926		Versión escénica por Otto Morach.	Estreno de <i>El retablo</i> en Zúrich.
VIII-1926		Fin del proceso de restauración del teatrillo, llevado a cabo por los propios músicos de la Orquesta Bética.	
9-II-1927			Dentro de la gira tiene lugar una representación en Granada que incluía una primera parte en versión concierto sin escenificación y una segunda con puesta en escena.
Otoño-1927		Aplazamiento de la gira española por el deterioro de los materiales escenográficos.	
XII-1927		Lanz restaura el material escenográfico y elabora una máscara para la figura de don Quijote.	
9-III-1928		Versión escénica de Ignacio Zuloaga junto a su cuñado Maxime Dethomas.	Concesión de la Cruz de la Legión de Honor a Manuel de Falla y estreno de la versión francesa escenificada de <i>El retablo</i> en la Ópera Cómica de París.
1931			Visita a Londres para dirigir <i>El retablo</i> en una retransmisión de la BBC.
IX-1932	Encuentro en Venecia entre Falla y la princesa de Polignac para tratar los pagos finales de <i>El retablo</i> y la entrega de los materiales establecidos según contrato.	(10-IX-1932) Representación de <i>El retablo</i> en al Teatro Goldoni de Venecia con la reposición de los materiales escenográficos de Otto Morach.	
1939			Falla parte desde Granada rumbo a Argentina.
1944			Desde Argentina Falla prepara la adaptación cinematográfica de <i>El retablo</i> .

**CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO DE *EL*
*RETABLO DE MAESE PEDRO***

VI.1. ESTUDIO EVOLUTIVO DEL LIBRETO

Con respecto a las fuentes literarias de *El retablo de maese Pedro* se han revisado tres documentos fundamentales que exponemos a continuación.

En primer lugar, el texto literario⁷⁹¹, publicado por la Editorial Chester en 1926. Aunque se trata de una fuente de primer orden y la hemos utilizado para el estudio del argumento y los personajes incluidos en el capítulo 7.2., ha sido descartado, porque todo apunta a que su redacción estaba orientada para ilustrar al público asistente en una potencial interpretación de la obra en versión de concierto. En la primera página del mismo, Falla escribe:

A continuación damos algunas noticias de cómo se desarrolla la acción y algunos detalles de interés para la mejor comprensión de la obra, máxime cuando, como en esta noche, es solo audición, sin escena⁷⁹².

Desconocemos el año exacto de la conclusión de esta fuente documental, aunque suponemos que Falla lo finaliza alrededor de 1919. Incluye una introducción con datos de la obra: dedicatoria, comisionaria de la misma, orquestación y división de la composición.

En segundo lugar se ha consultado el libreto redactado por Falla, revisado por Y. Nommick a partir de los borradores conservados en el Archivo Manuel de Falla⁷⁹³.

Por último, se han examinado las notas al programa que Falla realizó para la representación en Sevilla de 1925⁷⁹⁴, en las cuales el compositor refiere los personajes, de un modo muy similar a la primera de las fuentes, el texto literario. Incorpora también las descripciones de cada escena. Sin embargo, dichas descripciones, si las comparamos con las publicaciones de la partitura de Chester y de la revisión llevada a cabo por Nommick, son distintas, mucho más

⁷⁹¹ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica...* (ob. cit.). Consultado en el AMF, Ref. 2 A 8/17.

⁷⁹² Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica...* (ob. cit., p. 1). Consultado en el AMF, Ref. 2 A 8/17.

⁷⁹³ *El retablo de maese Pedro* (libreto), (ob. cit., pp. 3-11).

⁷⁹⁴ Borrador manuscrito por Manuel de Falla, ca. 1925. AMF, R. 9006-3.

detalladas en el caso de las impresas por Chester, que además incorpora la parte vocal con las intervenciones del Trujamán, don Quijote y maese Pedro.

Tras la lectura de las mencionadas fuentes, nos hemos decantado por el análisis en profundidad del texto revisado por Yvan Nommick⁷⁹⁵, concebido *de facto* como el libreto, ya que de todos estos documentos consultados es el que más acotaciones e información enfocada a la puesta en escena contiene. Reproducimos a continuación dicho documento:

Lugar de la acción: la caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Al levantarse el telón aparece el retablo, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas.

La escena está dividida en dos secciones que corresponden al proscenio y al retablo. En la primera sección aparecen y accionan los MUÑECOS representativos de las personas que se hallan en la venta. De estas figuras, la que representa DON QUIJOTE ha de ser, por lo menos, de doble tamaño que las restantes. (Los MUÑECOS representativos de personajes reales pueden substituirse por actores, pero usando carátulas que caractericen dichos personajes.)

La segunda sección de la escena, o sea el fondo, ocupado por el retablo, debe dar la impresión de algo independiente en absoluto de la primera. Es el verdadero teatro, y ha de estar colocado a una sensible altura del plano que ocupa el proscenio. Supónese que está sobre unas como andas cubiertas por cortinas, tras las que MAESE PEDRO manipula los MUÑECOS.

Aparece MAESE PEDRO, que hace cesar la música agitando fuertemente una campanilla. (MAESE PEDRO, en esta su primera aparición, lleva sobre el hombro izquierdo un mono grande y sin cola, con las posaderas de fieltro.)

MAESE PEDRO

¡Vengan, vengan a ver vuestras mercedes el Retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo!

Poco a poco van entrando en escena todos cuantos se supone que están en la venta, siendo los últimos en pasar DON QUIJOTE y SANCHO. Los personajes se detienen ante la embocadura del retablo, examinándolo con gran curiosidad y haciendo mudos, pero expresivos comentarios. Cuando aparece DON QUIJOTE, MAESE PEDRO le saluda con ceremoniosas reverencias, ofreciéndole sitio preferente a uno de los lados del retablo. Luego, lentamente, los personajes van a ocupar sus sitios respectivos para presenciar el espectáculo, asomando la cabeza como si se hallasen de pie, hasta que MAESE PEDRO los invita a sentarse, en cuyo momento desaparecen, quedando solo visibles las piernas de DON QUIJOTE. Estas, muy largas y de cómico aspecto, permanecen durante la representación ya en postura reposada, ya puestas una sobre otra. De vez en cuando, y especialmente en las interrupciones de DON QUIJOTE, deben aparecer en el proscenio las cabezas de los ESPECTADORES, todas o solo

⁷⁹⁵ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (libreto), (ob. cit., pp. 3-11).

algunas, según lo exija el momento escénico; pero durante la mayor parte de la representación en el retablo, han de quedar ocultas a la vista del público.

MAESE, PEDRO

Siéntense todos. ¡Atención, señores, que comienzo!

*(Después de descargarse con gesto rápido del mono, se mete bajo las andas del retablo.)
(Entra el TRUJAMÁN. Tiene una varilla en la mano.)*

EL TRUJAMÁN

(Voceando)

Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa, es sacada de las Crónicas francesas y de los Romances españoles que andan en boca de las gentes. Trata de la libertad que dio el señor don Gayferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España en poder de moros, en la ciudad de Sansueña. Verán vuestas mercedes cómo está jugando a las tablas don Gayferos, según aquello que se canta: «Jugando está a las tablas don Gayferos, que ya de Melisendra se ha olvidado».

(Sale el TRUJAMÁN, descorriéndose al mismo tiempo la cortina de la embocadura del retablo.)

CUADRO PRIMERO - La Corte de Carlo Magno

Sala en el palacio imperial

DON GAYFEROS está jugando a las tablas con DON ROLDAN.

Reaparece el TRUJAMÁN. (No se cierran las cortinas del retablo, pero las figuras quedan inmóviles.)

EL TRUJAMÁN

(Gritando.)

Ahora verán vuestas mercedes cómo el Emperador Carlo Magno, padre putativo de la tal Melisendra, mohino de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir, y después de advertirle del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: «¡Harto os he dicho, miradlo!» volviendo las espaldas y dejando despechado a don Gayferos, el cual, impaciente de la cólera, pide apriesa las armas, y a don Roldán su espada Durindana. Adviertan luego vuestas mercedes cómo don Roldan no se la quiere prestar, ofreciéndole su compañía en la difícil empresa; pero el valeroso enojado no la quiere aceptar, antes dice que él solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra. Y con esto se entra a armar para ponerse luego en camino.

Se reanuda la representación ocultándose el TRUJAMÁN. (Esto hará cada vez que cesa su intervención, de no indicarse expresamente lo contrario.)

Entran los HERALDOS DEL EMPERADOR.

Pavoneándose mucho aparece CARLO MAGNO, seguido de CABALLEROS y GUARDIAS de su corte. (Los pasos del EMPERADOR y de su séquito deben coincidir, respectivamente, con la primera y segunda parte de cada compás.)

DON GAYFEROS y DON ROLDÁN cesan de jugar a la entrada de CARLO MAGNO), levantándose de sus asientos y quedando inmóviles y en actitud respetuosa mientras el EMPERADOR y su corte realizan un paseo circular por la sala.

A una señal de CARLO MAGNO, DON GAYFEROS y DON ROLDÁN se le acercan. Entre los tres personajes cambianse graves y pomposos saludos, que coinciden con los dos últimos acordes.

CARLO MAGNO se encara con DON GAYFEROS, desarrollándose la escena ya explicada por el TRUJAMÁN. Crece por momentos el enojo del EMPERADOR al reconvenir a su yerno. Golpea con el cetro la cabeza de DON GAYFEROS.

CARLO MAGNO, volviendo airadamente las espaldas, recobra su porte mayestático y se aleja, precedido por los HERALDOS y seguido de su corte, en la misma forma que entró en escena.

Solos de nuevo DON ROLDÁN y DON GAYFEROS, este, despechado y colérico, arroja de sí el tablero y las tablas, pidiendo a voces las armas, y a DON ROLDÁN su espada Durindana. Rechazada la petición por DON ROLDÁN, síguese una acalorada disputa entre ambos, según dejó explicado el TRUJAMÁN.

Vase furioso DON GAYFEROS, y la cortina del retablo se cierra.

EL TRUJAMÁN

Ahora veréis la torre del Alcázar de Zaragoza, y la dama que en un balcón parece es la sin par Melisendra, que desde allí, muchas veces, se ponía a mirar el camino de Francia, y puesta la imaginación en París y en su esposo, se consolaba en su cautiverio. Verán también vuestas mercedes cómo un moro se llega por las espaldas de Melisendra y le da un beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da en limpiárselos y cómo se lamenta, mientras el Rey Marsilio de Sansueña, que ha visto la insolencia del moro, su pariente y gran privado, le manda luego prender.

CUADRO SEGUNDO - Melisendra

Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña. Como fondo, grandes lejanías.

Ábrese la cortina y se ve a MELISENDRA asomada a un balcón de la torre y en actitud contemplativa, con la mirada fija en la lejanía.

Poco después, el REY MARSILIO aparece paseando lentamente por la galería exterior del castillo. (Las apariciones del REY deberán ser breves, pero frecuentes.)

De vez en cuando, y sin ser visto del REY ni de MELISENDRA, aparece el MORO enamorado, cautelosamente, y a espaldas de aquella.

Última aparición del MORO, que, paso a paso y puesto el dedo en la boca, se acerca a MELISENDRA.

El beso. Grito de sorpresa y gestos de indignación de MELISENDRA, que se limpia los labios con la manga de su camisa.

MELISENDRA pide socorro a grandes voces mientras se mesa y arranca sus largos cabellos.

EL REY MARSILIO manda prender y castigar al MORO, que al huir ha sido alcanzado por los SOLDADOS de la guardia real. Llévanse al culpable. Ciérrase la cortina del retablo.

EL TRUJAMÁN

Miren luego vuestras mercedes cómo llevan al moro a la plaza de la ciudad, con chilladores delante y envaramiento detrás, y cómo luego le dan doscientos azotes según sentencia del Rey Marsilio, ejecutadas apenas había sido puesta en ejecución la culpa, porque entre moros no hay traslado a la parte, ni prueba y estese, como entre nosotros.

(DON QUIJOTE, cuyas piernas han traducido por movimientos nerviosos su protesta contra las últimas del TRUJAMÁN, se asoma al proscenio, encarándose con el muchacho.)

DON QUIJOTE

(Con voz reposada, pero enérgica.)

Niño, niño, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas y transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobaciones.

MAESE PEDRO

(Sacando la cabeza por las cortinas.)

Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda: sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

EL TRUJAMÁN

Yo así lo haré.

DON QUIJOTE

¡Adelante!

(Ocúltase MAESE PEDRO bajo el retablo, y DON QUIJOTE vuelve a sentarse.)

CUADRO TERCERO - El suplicio del Moro

Descúbrese el retablo. Plaza pública en la ciudad de Sansueña. La escena se llena de morisma. Llega el MORO culpable conducido por la GUARDIA DEL REY y precedido por voceadores que leen al pueblo la sentencia condenatoria. Siguenle dos VERDUGOS de feroz aspecto, provistos de largas varas.

EL JEFE DE LA GUARDIA ordena que comience el suplicio, y el MORO es puesto entre los dos VERDUGOS, en el centro de la plaza.

Los VERDUGOS azotan al culpable con golpes alternados que coinciden con los acentos rítmicos de la música. (Un golpe por cada tiempo del compás.)

Se interrumpe el suplicio. Gran movimiento en la muchedumbre.

Se reanuda el castigo.

Cae el MORO. Los SOLDADOS se lo llevan a rastras, seguidos por los VERDUGOS y la morisma.

Ciérrase la cortina.

EL TRUJAMÁN

Miren ahora a don Gayferos, que aquí parece a caballo, camino de la ciudad de Sansueña.

CUADRO CUARTO - Los Pirineos

Descúbrese la escena. DON GAYFEROS, al trote de su caballo y cubierto con una capa gascona, aparece diferentes veces desde la falda hasta la cumbre de la montaña, como siguiendo un camino en espiral. Este lleva en la mano un cuerno de caza, que tañe en los momentos exigidos por la música.

Córrese la cortina del retablo.

EL TRUJAMÁN

Ahora veréis a la hermosa Melisendra, que ya vengada del atrevimiento del enamorado moro, se ha puesto a los miradores de la torre y habla con su esposo creyendo que es algún pasajero, según aquello del Romance que dice: «Caballero, si a Francia ides, por Gayferos preguntade». Veréis también cómo don Gayferos se descubre y qué alegres ademanes hace Melisendra al reconocerle, descolgándose luego del balcón, y cómo don Gayferos ase della, y poniéndola sobre las ancas de su caballo, toma de París la vía.

CUADRO QUINTO - La fuga

Descórrese la cortina. La misma decoración del Cuadro Segundo.

MELISENDRA ocupa su puesto en el mirador de la torre.

Por el camino que se extiende en el plano superior de la escena aparece DON GAYFEROS a caballo, cubierto el rostro con su capa. El caballo lleva un paso tranquilo.

MELISENDRA hace señas al caballero para que se acerque.

Llega DON GAYFEROS al pie de la torre por el camino que ocupa el primer término de la escena. (Diálogo de MELISENDRA y DON GAYFEROS, según la explicación del TRUJAMÁN.)

DON GAYFEROS se descubre. Alegría de MELISENDRA, que se descuelga del balcón por el lado de la torre opuesto al público. DON GAYFEROS, que acude a recogerla, reaparece con ella montada en las ancas de su caballo.

Ambos desaparecen al trote cruzando los dos caminos ya indicados, y ciérrase la cortina.

EL TRUJAMÁN

(Que desde este momento no abandona más la escena.)

¡Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes; lleguéis a salvamento a vuestra patria; los ojos de vuestros amigos y parientes os vean gozar en paz tranquila los días (que los de Néstor sean) que os quedan de la vida!

MAESE PEDRO

(Asomando la cabeza por debajo del retablo.)

¡Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala!

(Ocúltase.)

Descórrese por última vez la cortina del retablo y vuelve a aparecer la plaza pública de Sansueña.

Vese al REY MARSILIO corriendo presuroso en busca de sus GUARDIAS. Estos, que acuden al llamamiento del REY, reciben sus órdenes y parten precipitadamente.

CUADRO SEXTO - La persecución

EL TRUJAMÁN

(Al explicar la acción, va señalando con su varilla los MUÑECOS que la representan.)

Miren vuestras mercedes cómo el Rey Marsilio, enterado de la fuga de Melisendra, manda tocar alarma, ...

(Durante el toque de alarma cruzan presurosamente por la plaza pequeños grupos aislados, y el REY, reapareciendo, sigue dando órdenes con gran premura.)

... y con qué prisa, que la ciudad se hunde con el son de las campanas, ...

(DON QUIJOTE da crecientes muestras de impaciencia, asomando la cabeza y pugnando por hablar.)

... que en todas las torres de las mezquitas suenan.

DON QUIJOTE

(Saltando de su sitio con visible indignación. Quedan inmóviles las figuras del retablo.)

¡Eso no, que es un gran disparate, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas!

MAESE PEDRO

(Sacando de nuevo la cabeza.)

No mire vuestra merced en niñerías, señor don Quijote. ¿No se representan casi de ordinario mil comedias llenas de mil disparates, ...

(DON QUIJOTE, cuya indignación se ha ido calmando, asiente gravemente con signos de cabeza a las palabras de MAESE PEDRO.)

... y con todo eso siguen felicísimamente su carrera, y hasta se escuchan con admiración?

DON QUIJOTE

¡Así es a verdad!

MAESE PEDRO

Prosigue, muchacho.

(Ocúltase.)

EL TRUJAMÁN

Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes.

(Desfila la gente que indica el TRUJAMÁN.)

¡Cuántas dulzainas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban! ¡Témome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo!

(El desfile de los MUÑECOS es cada vez más rápido.)

DON QUIJOTE

(Poniéndose de un brinco junto al retablo y desenvainando la espada.)

¡Detenéos, mal nacida canalla, ...

(Los ESPECTADORES de la Venta van apareciendo en el proscenio.)

... no le sigáis ni persigáis, si no, conmigo sois en la batalla!

FINAL

(DON QUIJOTE, con acalorada y nunca vista furia, comienza a llover cuchilladas, estocadas, reveses y mandobles sobre la titerera morisma, derribando y descabezando a unos, estropeando y destrozando a otros, y dando entre muchos, un altibajo tal, que pone en peligro la cabeza de MAESE PEDRO, ya fuera de su escondite, quien se abaja, se encoge y agazapa para evitar los golpes. SANCHO PANZA hace gestos de grandísimo pavor, ---gestos que se repiten durante esta última escena--- y el resto de los ESPECTADORES de la Venta va siguiendo con vivos y expresivos comentarios las peripecias de la acción.)

¡Non fuyades, cobardes, malandrines y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete!

MAESE PEDRO

¡Deténgase, deténgase vuesa merced, mi señor don Quijote; mire que me destruye toda mi hacienda!

DON QUIJOTE

¡Oh bellaco villano, mal mirado, atrevido y deslenguado!

MAESE PEDRO

(Gritando.)

¡Desgraciado de mí!

DON QUIJOTE

(Gritando a lo lejos.)

¡Y vosotros, valeroso don Gayferos, hermosa y alta señora Melisendra, ya la soberbia de vuestros perseguidores yace por el suelo, derribada por este mi fuerte brazo; y porque no penéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo don Quijote, caballero y cautivo de la sin par y hermosa Dulcinea!

MAESE PEDRO

¡Pecador de mí!

DON QUIJOTE

(Absorto, con la mirada en alto.)

¡Oh Dulcinea, señora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas; ...

MAESE PEDRO

(Presa de profundo abatimiento.)

¡Desventurado!

DON QUIJOTE

... norte de mis caminos, ...

MAESE PEDRO

¡Desdichado del padre que me engendró!

DON QUIJOTE

...dulce prenda y estrella...

MAESE PEDRO

¡Cuitado de mí!

DON QUIJOTE

...de mi ventura!

(Despertando bruscamente de su éxtasis y dirigiéndose a todos los presentes.)

¡Oh vosotros, valerosa compañía; caballeros y escuderos, pasajeros y viandantes, gentes de a pie y a caballo! ¡Miren si no me hallara aquí presente, qué fuera del buen don Gayferos y de la hermosa Melisendra! ¡Quisiera yo tener aquí delante aquellos que no creen de cuanto provecho sean los caballeros andantes!

¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos que vieron las fazañas del valiente Amadis, del esforzado Felixmarte de Hircania, del atrevido Tirante el Blanco, del invencible don Belianis de Grecia, con toda la caterva de innumerables caballeros, que con sus desafíos, amores y batallas, llenaron el libro de la Fama!

MAESE PEDRO

¡Santa María!

DON QUIJOTE

En resolución: ¡Viva, viva la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra!

(MAESE PEDRO, desolado y abatido, contempla la figura de CARLO MAGNO que tiene en sus manos, partidas en dos la cabeza y la corona.)

Telón

Desgraciadamente no se conserva gran parte del material de los bocetos referentes a la gestación del libreto de esta obra, en contraposición a lo sucedido con la partitura musical, donde sí es posible el análisis de un volumen considerable de documentación. A diferencia del libreto de *El amor brujo*, que pasó por diversas adaptaciones y modificaciones hasta alcanzar su versión definitiva, el texto escrito de *El retablo* se ha mantenido sin variaciones desde su creación, y es en la evolución y soluciones a la problemática generada por la representación de los diferentes planos escénicos de *El retablo* donde residen las variaciones cronológicas que consideramos más interesantes para nuestro campo de estudio entre las diferentes versiones.

En este sentido es importante destacar que cada una de las escenas es narrada por duplicado. La primera vez por el Trujamán, que señalará el movimiento escénico con una varilla, reproduciendo Falla en este detalle un pretendido espectáculo a la usanza de los teatros ambulantes de la época cervantina. La segunda vez, cada escena es mostrada mediante la escenificación de las propias marionetas. El uso de los títeres, como representantes del mundo irreal que aparece en el Romance y, por otro lado, en los caracteres reales de la transcripción del texto de Cervantes por parte de Falla, crea indudablemente un sentido tanto de fusión como de confusión entre los niveles de las diferentes realidades que tienen lugar a lo largo de la obra.

Se puede afirmar que la principal innovación de Falla como adaptador literario de *El Quijote* consistió en presentar el texto cervantino dividido entre dos códigos semánticos, el literario y el escénico, de forma que palabra y

movimiento convergen y se complementan, para dar vida a la totalidad del episodio quijotesco⁷⁹⁶.

Aunque el campo de estudio de esta tesis no se centra en cuestiones musicológicas, se considera relevante puntualizar que la misma dualidad que tiene lugar en el desarrollo de la acción dramática se reproduce en la estructura musical. Lawrence Gilman, diría lo siguiente sobre la composición formal de *El Retablo*:

... Falla ha logrado un objetivo muy importante en su manera de trabajar una historia dentro de otra. Ha utilizado un tipo de analogía músico dramática que en una forma sinfónica del siglo XVIII podría ser denominada como una *doble exposición*⁷⁹⁷.

Si bien *El retablo de maese Pedro* habitualmente se clasifica como una ópera para títeres, en el momento en el que fue compuesto, Falla ya había desarrollado ideas muy personales sobre la escena. La partitura manuscrita y editada por el propio Falla describe *El retablo* como una «adaptación musical y escénica de un episodio de *El ingenioso cavallero Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra», evitando mencionar el término ópera. Es más, en una entrevista publicada el 18 de mayo de 1921⁷⁹⁸, Falla hablaría sobre esta obra en ciernes, refiriéndose a ella como un *ballet*, lo cual nos hace pensar que muy probablemente quisiera repetir en la misma un formato de espectáculo similar al de *El amor brujo*. «El ballet»⁷⁹⁹, como lo denomina en 1921 el propio Falla, escenifica el capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote* y tiene tres personajes principales, don Quijote (barítono), maese Pedro (tenor) y el Trujamán (mezzosoprano), que actúa como narrador. La acción se desenvuelve

⁷⁹⁶ Elena Torres «De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla», en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 336.

⁷⁹⁷ *Apud.*, Michael Christoforidis, *Aspects of the Creative Process in...* (ob. cit., p. 120): Lawrence Gilman, New York Tribune, diciembre 1925.

⁷⁹⁸ Luis Seco de Lucena, «En Granada. El maestro Falla, Madrid», *ABC*, Granada (18 de mayo de 1921).

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

en un único acto, de unos treinta y cinco minutos de duración. Como ya ha sido explicado en otros capítulos, Falla había discutido estas posibilidades escénicas con Diaghilev y sus Ballets Rusos, y sabemos que la propuesta de convertir *El retablo* en un *ballet* siempre agradó al promotor artístico.

El encargo de la princesa de Polignac supuso en sí mismo un gran reto dramático para Falla, ya que fue la primera vez que decidió acometer el rol de crear su propio libreto. Históricamente, la ruptura con sus principales colaboradores dramáticos en el lustro anterior, el matrimonio Martínez Sierra, sería un aspecto positivo en el desarrollo artístico de Falla, y añadiría un elemento muy diferenciador a este campo creativo de *El retablo*. El principal salto evolutivo con respecto a *El amor brujo* es que Falla ya no piensa meramente como compositor, sino también como un dramaturgo que quiere dejar su impronta:

Con este trabajo he querido rendir un *devoto homenaje* a la gloria de Cervantes, por el que cada día siento más profunda admiración [...]. Claro está que pensando yo de este modo, he procurado utilizar en la composición de *El retablo* ciertos valores éticos y estéticos que se revelan en la obra de Cervantes. (No sé si me explico, pero sí sé lo que quiero decir)⁸⁰⁰.

El eje argumental que Falla desarrolla en su versión de *El retablo*, según la cita anterior, esconde el ensalzamiento de los valores éticos y estéticos que se esconden tras la obra de *El Quijote* de Cervantes. Estos temas serían la búsqueda de la libertad o la intangible delimitación entre realidad y ficción, y sin duda se tuvieron en cuenta en la elaboración de la puesta escénica.

Otra línea argumental fundamental para Falla es la historia de don Gayferos y Melisendra, que combina dos temáticas que interesaban al compositor en este periodo creativo: la carolingia y la musulmana. Recordemos que los tópicos de inspiración árabe estaban presentes desde la gestación del

⁸⁰⁰ Carta de Falla a Adolfo Salazar, Granada, 1924, AMF (carpeta de correspondencia 7569).

proyecto⁸⁰¹, y que Falla remitió en numerosas ocasiones a los encargados de la parte plástica de *El retablo* hacia dichas fuentes, principalmente la Alhambra.

Como ya se ha apuntado anteriormente, un aspecto de considerable interés con relación a la estructura dramática de la obra es que *El retablo de maese Pedro* es un claro ejemplo de «teatro dentro del teatro». Lo explica muy bien Eduardo Torres en su crónica del 6 de abril de 1926:

Aunque la obra sea de una perfecta unidad, son dos las partes que la integran: la primera, puramente narrativa está formada por la *Historia del cautiverio de Melisendra*, hecha por el niño en forma de pregón popular, con admirables interrupciones de Don Quijote y Maese Pedro; intercaladas en esta narración van unas ilustraciones orquestales a la representación en el Retablo, que, cada una en su estilo, ya melancólico y triste, como la del cautiverio de Melisendra; ya pintoresco, como la del castigo del moro enamorado; o de un atrevimiento enorme, como la de la alarma de la ciudad y la persecución de los dos amantes, son verdaderas maravillas del arte moderno. [...] Acabada la historia por la airada intervención de Don Quijote que destroza el retablo con sus muñecos, toma la obra otro carácter distinto⁸⁰².

Es difícil establecer cómo Falla logró incluir esta doble acción en el desarrollo de la obra, combinando las diferentes posiciones y relevancia de los diversos planos. No disponemos de ninguna referencia a este respecto en su epistolario, y podemos descartar el hecho de que efectuara algún tipo de consulta a Gregorio Martínez Sierra, pues las relaciones de Falla con sus antiguos colaboradores estaban rotas y el director teatral carecía de experiencias en este género. Aunque no puede aseverarse con rotundidad, quizá la hipótesis más probable es que en algún momento pudiera consultar cómo acometer los retos teatrales a Hermenegildo Lanz, a quien frecuentaba asiduamente en Granada.

Otro aspecto que conlleva dificultades añadidas en el planteamiento de Falla para con la historia de *El retablo* es la inclusión de títeres de guante para los personajes que asisten a la representación del teatrillo, y que acompañarán las interrupciones de don Quijote «asomando la cabeza como si se hallasen de



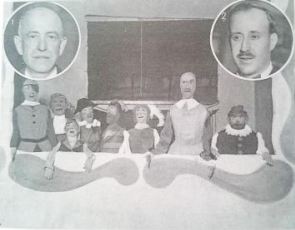





⁸⁰¹ Cf. Elena Torres, *Las óperas de Manuel de Falla...* (ob. cit. p. 294).

⁸⁰² Eduardo Torres, «La última obra de Falla: *El Retablo de Maese Pedro*» (ob. cit.).

pie»⁸⁰³. Sin embargo, los incluidos dentro del retablo son títeres planos, realizados en cartón. Probablemente, en algún momento del montaje del estreno en París Falla pudo consultar cómo solucionar estos desafíos escenográficos a sus colaboradores más directos: Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes o Hermenegildo Lanz. Sea como fuere, el caso es que el planteamiento escenográfico inicial para el estreno en París no será aplicable a posteriores representaciones, puesto que la tipología de los títeres varía de unas versiones a otras, lo que provoca la necesidad de encontrar nuevas soluciones para esta problemática de representar dos historias en una. Para arrojar un poco de luz al respecto, y apreciar la evolución y diferentes soluciones a la disyuntiva significada por la representación de los diferentes planos escénicos de *El retablo*, se ha elaborado la siguiente tabla.

⁸⁰³ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (libreto) (ob. cit., p. 1).

Tabla 12. Soluciones de los títeres para los diferentes planos escénicos de *El retablo*

	Personajes de la fonda (solución constructiva)	Imágenes⁸⁰⁴	Personajes del retablo (solución constructiva)	Imágenes
París, 1923	Ocho títeres de guante, denominados «muñecos de guiñol», con cabezas y manos talladas en madera.		Figuras planistas de cartón con cabezas y brazos articulados.	
Sevilla, 1925	Ocho títeres de varilla, articulados y de tamaño natural. Don Quijote con de mayores dimensiones. Todos ellos con cabezas modeladas en cartón piedra.		Figuras planistas de cartón con cabezas y brazos articulados. Algunas figuras con movimientos de tronco y piernas.	
Ámsterdam, 1926	Actores con máscaras.		Figuras planistas de cartón con cabezas y brazos articulados.	
París, 1928	Máscaras de grandes dimensiones de cartón-piedra policromadas, a modo de cabezudos.		Marionetas de hilo.	

⁸⁰⁴ Todas las imágenes están clasificadas en el apartado VII.4.

VI.2. DESGLOSE POR ESCENAS Y ACTOS

En la siguiente tabla se aprecia el desarrollo dramático de la acción y su relación con los espacios de la representación. Para dividir las cuatro partes de que se compone la obra, hemos decidido denominar las mismas como «fragmentos», puesto que es el término empleado por Falla para detallar la subdivisión de la obra en el primer texto literario localizado, que ha sido el elegido en este caso para el desarrollo de la presente sección⁸⁰⁵.

Tabla 13. Desarrollo dramático de la acción de *El retablo*

<i>El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla, Duración: 27 min. aprox.</i>		
Fragmento I. El Pregón En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón		
ESCENAS	TEXTO	
1. ^a	Introducción. Maese Pedro hace callar la música para cantar su pregón e invitar a escuchar el romance de la libertad de Melisendra.	
Fragmento II. La Sinfonía de Maese Pedro En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón		
ESCENAS	TEXTO	
1. ^a	Van entrando en escena todos los personajes y se detienen ante la embocadura del teatrillo examinándolo, para después tomar asiento. Maese Pedro se mete debajo de la estructura del retablo.	
2. ^a	El Trujamán presenta el romance de don Gayferos y Melisendra.	
Fragmento III. Historia de la libertad de Melisendra Representada dentro del retablo		
Cuadro 1.^o: <i>La Corte de Carlo Magno</i>	Escenas	Texto
	1. ^a	Don Gayferos y don Roldán están jugando a las tablas.
	2. ^a	El Trujamán narra los hechos que se van a representar en el retablo.
	3. ^a	Entra el emperador Carlo Magno y reprende a don Gayferos por no procurar la libertad de su esposa cautiva Melisendra.
	4. ^a	Disputa porque don Roldán no quiere prestar su espada a don Gayferos. Don Gayferos rechaza la compañía de don Roldán y se marcha furioso.

⁸⁰⁵ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica...* (ob. cit., p. 1). Consultado en el AMF, Ref. 2 A 8/17.

	5. ^a El Trujamán narra el cautiverio de Melisendra.
Cuadro 2. ^o : <i>Melisendra</i>	Escenas Texto
	1. ^a Melisendra mirando desde su torre.
	2. ^a Aparece el rey paseando lentamente por los alrededores del castillo.
	3. ^a El moro le roba un beso a Melisendra y el rey Marsilio ordena que lo arresten.
	4. ^a El rey ordena a su guardia que apresen al moro.
	5. ^a El Trujamán narra el castigo que se le va a infringir al moro y dice unas palabras sobre el castigo de los moros, que incomodan a don Quijote.
	6. ^a Don Quijote interrumpe la acción del retablo, molesto por el último comentario del Trujamán.
	7. ^a Mase Pedro reprende al Trujamán para que no se meta en aspectos que están al margen de la historia.
Cuadro 3. ^o : <i>El suplicio del moro</i>	Escenas Texto
	1. ^a El moro enamorado es trasladado a la plaza y allí es azotado.
	2. ^a El Trujamán narra el viaje de don Gayferos por los Pirineos.
Cuadro 4. ^o : <i>Los Pirineos</i>	Escenas Texto
	1. ^a Don Gayferos galopando camino de Sansueña.
	2. ^a El Trujamán narra la fuga de Melisendra.
Cuadro 5. ^o : <i>La huida</i>	Escenas Texto
	1. ^a Encuentro de Melisendra y don Gayferos.
	2. ^a El Trujamán les desea felicidad a Melisendra y don Gayferos.
	3. ^a Mase Pedro reprende al Trujamán.
	4. ^a El rey llama a sus guardias.
Cuadro 6. ^o : <i>La persecución</i>	Escenas Texto
	1. ^a El Trujamán narra la persecución de los dos amantes.
	2. ^a El rey extiende el estado de alarma y paralelamente el Trujamán explica la acción con su varilla.
	3. ^a Don Quijote se impacienta y quiere intervenir porque se están nombrando en la historia campanas en lugar de atabales y dulzainas.
	4. ^o Maese Pedro sale de debajo del retablo para calmar a don Quijote.
	5. ^a El Trujamán sigue narrando la persecución, pero expresa su miedo porque en poco tiempo van a alcanzar a los amantes. Don Quijote desenvaina su espada.
	6. ^a Aparecen el resto de personajes reales.
Fragmento IV. Final	
ESCENAS	TEXTO
1. ^a	Don Quijote, que sale en defensa de los amantes fugados, destroza el retablo y después canta las glorias de la caballería andante, tras invocar el nombre de Dulcinea.

VI.3. CUADRO DE PRESENCIAS: VISUALIZACIÓN DE LA TENSIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL

Tabla 14. Cuadro de presencias de *El retablo*

VI.3. CUADRO DE PRESENCIAS: VISUALIZACIÓN DE LA TENSIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL

(Basado en el libreto original de Manuel de Falla⁸⁰⁶)

Fragmento I. El Pregón

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabras clave
1. ^a	Introducción. Maese Pedro hace callar la música para cantar su pregón e invitar a escuchar el romance de la libertad de Melisendra.	Maese Pedro.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Retablo sobre una plataforma portátil, cerrado por unas cortinas que sirven de embocadura. Candelillas de cera encendidas. Cortinas del teatrillo. Campanilla.	Se levanta el telón y aparece el retablo rodeado de candelillas que lo iluminan. La escena está dividida en dos secciones que tienen que aparecer claramente separadas: - La 1. ^a parte (delante) para los muñecos que representan los personajes reales. - La 2. ^a parte (al fondo) corresponde al teatro y tiene que situarse en una altura superior al nivel del proscenio. El teatrillo tiene que llevar unas cortinas tras las que se oculta maese Pedro y aparentar estar situado sobre una plataforma sostenida por dos barras o listones horizontales y paralelos que sirvan para transportarlo.	Los muñecos de los personajes reales pueden sustituirse por actores con máscaras o «carátulas».	<i>¡Vengan, vengan a ver vuesas mercedes el Retablo...</i>

Fragmento II. La Sinfonía de Maese Pedro

1. ^a	Van entrando en escena todos los personajes y se detienen ante la embocadura del teatrillo, examinándolo para después tomar asiento. Maese Pedro se	Maese Pedro. Don Quijote. Sancho. El ventero. El estudiante. El paje. El hombre de las lanzas y alabardas.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Piernas muy largas de don Quijote.	Van entrando los personajes reales que están en la venta, asomando la cabeza, como si estuvieran de pie. Maese Pedro los invita a sentarse y desaparecen todos a excepción de las piernas de don Quijote, el cual es invitado a sentarse por maese Pedro a uno de los lados, al tiempo que deja visibles sus largas piernas por el proscenio.	Cuando se produzcan las interrupciones de don Quijote aparecerán las cabezas de los espectadores en el proscenio. Durante esta escena se escucha	<i>Siéntense todos.</i>
-----------------	---	--	--	------------------	------------------------------------	---	--	-------------------------

⁸⁰⁶ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (libreto), (ob. cit., pp. 3-11).

	mete debajo de la estructura del retablo.						la sinfonía de maese Pedro (<i>allegro, ma molto moderato e pesante</i>) que introduce el espectáculo.	
2. ^a	El Trujamán presenta el romance de don Gayferos y Melisendra.	El Trujamán. Don Quijote. Sancho. El ventero. El estudiante. El paje. El hombre de las lanzas y alabardas.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Varilla que llevará en la mano el Trujamán.	Cuando sale de escena El Trujamán se descubre la cortina de embocadura del retablo.	El Trujamán voceando.	<i>Libertad.</i> <i>Don Gayferos.</i> <i>Esposa.</i> <i>Melisendra.</i> <i>Cautiva.</i> <i>Moros.</i>

Fragmento III. Historia de la libertad de Melisendra

Cuadro 1.º La Corte de Carlo Magno

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	Don Gayferos y don Roldán están jugando a las tablas.	Don Gayferos. Don Roldán.	Representación dentro del teatrillo del retablo, con una escenografía que recrea una sala en el palacio imperial de la Corte de Carlo Magno.	Interior. Día.	Juego de tablas. Asientos para los jugadores.	Dentro del retablo.		<i>Jugando.</i>
2. ^a	El Trujamán narra los hechos que se van a representar en el retablo.	Don Gayferos. Don Roldán. El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.		Mientras que el Trujamán habla no se cierran las cortinas del retablo, pero las figuras permanecen inmóviles.	El Trujamán gritando.	<i>Honra.</i> <i>Libertad.</i> <i>Enojado.</i>

3. ^a	Entra el emperador Carlo Magno y reprende a don Gayferos por no procurar la libertad de su esposa cautiva Melisendra.	Don Gayferos. Don Roldán. Carlo Magno. Heraldos del emperador. Caballeros y guardias de la corte.	Palacio imperial de la Corte de Carlomagno.	Interior. Día.	Juego de tablas. Asientos para los jugadores. Cetro del emperador.	La corte realiza un paseo circular por el espacio escénico.	Los pasos del emperador y su séquito deben coincidir, respectivamente, con la primera y segunda parte de cada compás. Actitud respetuosa con el emperador.	<i>Enojo. Saludos. Volviendo airadamente las espaldas.</i>
4. ^a	Disputa porque don Roldán no quiere prestar su espada a don Gayferos. Don Gayferos rechaza la compañía de don Roldán y se marcha furioso.	Don Gayferos. Don Roldán.	Palacio imperial de la Corte de Carlomagno.	Interior. Día.	Espada Durindana. Juego de tablas.	Al terminar esta escena la cortina del retablo se cierra.	Don Gayferos colérico arroja el tablero y las tablas.	<i>Armas. Acalorada disputa.</i>
5. ^a	El Trujamán narra el cautiverio de Melisendra.	El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.		El Trujamán habla y las cortinas del retablo permanecen cerradas hasta que termina su intervención.	Se adelanta la acción: un moro va a llegar por las espaldas de Melisendra y le va a robar un beso.	<i>Cautiverio. Torre del Alcázar de Zaragoza.</i>

Cuadro 2.º Melisendra

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	Melisendra mirando desde su torre.	Melisendra.	Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña. Como fondo grandes lejanías.	Interior. Día.		Al empezar la escena se abre la cortina del retablo.	Asomada a un balcón de la torre en actitud contemplativa.	<i>Melisendra. Torre.</i>

2. ^a	Aparece el rey paseando lentamente por los alrededores del castillo.	Melisendra. Rey Marsilio.	Galería exterior del castillo.	Exterior. Día.		El rey se desplaza lentamente por la galería exterior.	Las apariciones del rey deberán ser breves pero frecuentes.	<i>Marsilio. Paseando.</i>
3. ^a	El moro le roba un beso a Melisendra y el rey Marsilio ordena que lo arresten.	Melisendra. Rey Marsilio. Moro enamorado.	Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña. Exterior castillo.	Interior-Exterior. Día.		El moro aparece de espaldas a Melisendra.	El moro se acerca lentamente con el dedo puesto en la boca. Melisendra se mueve y arranca sus largos cabellos.	<i>Beso. Socorro.</i>
4. ^a	El rey ordena a su guardia que apresen al moro.	Melisendra. Rey Marsilio. Moro enamorado. Soldados de la guardia real.	Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña. Exterior castillo.	Interior-Exterior. Día.		Al terminar este cuadro se cierran las cortinas del retablo.	El moro intenta huir.	<i>Prender. Castigar.</i>
5. ^a	El Trujamán narra el castigo que se le va a infringir al moro y dice unas palabras sobre el escarmiento de los mismos, que incomodan a don Quijote.	El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.		El Trujamán habla y las cortinas del retablo permanecen cerradas.	Se adelanta la acción: el moro recibirá doscientos azotes en la plaza de la ciudad.	<i>Cautiverio. Torre del Alcázar de Zaragoza.</i>
6. ^a	Don Quijote interrumpe la acción del retablo, molesto por el último comentario del Trujamán.	El Trujamán. Don Quijote.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Piernas muy largas de don Quijote.	Don Quijote se asoma al proscenio e interviene con voz enérgica.	Movimientos nerviosos con las piernas.	<i>Protesta.</i>

7. ^a	Maese Pedro reprende al Trujamán para que no se meta en aspectos que están al margen de la historia.	El Trujamán. Don Quijote. Maese Pedro.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.		Maese Pedro saca su cabeza por las cortinas, y tras intervenir se vuelve a ocultar debajo, mientras don Quijote se sienta.		<i>Sigue tu canto llano.</i>
-----------------	--	--	---	---------------------	--	--	--	------------------------------

Cuadro 3.º El suplicio del Moro

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	El moro enamorado es trasladado a la plaza y allí es azotado.	Moro enamorado. Soldados de la guardia real. Jefe de la guardia. Voceadores. Verdugos de feroz aspecto.	Plaza pública de la ciudad de Sansueña.	Exterior. Día.	Largas varas para los verdugos.	Se abren las cortinas del retablo y se presenta una escena llena de movimiento con el castigo del moro. Al terminar se cierran las cortinas del teatrillo.	Los voceadores leen al pueblo la sentencia de condena. La muchedumbre realizará grandes movimientos que interrumpen el castigo. Los azotes darán un golpe por cada tiempo del compás.	<i>Sentencia Suplicio. Azotan.</i>
2. ^a	El Trujamán narra el viaje de don Gayferos por los Pirineos.	El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Varilla.	El Trujamán habla y las cortinas del el retablo permanecen cerradas.	Se adelanta la acción: el viaje a caballo de don Gayferos.	<i>Don Gayferos. Camino. Caballo.</i>

Cuadro 4.º Los Pirineos

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	Don Gayferos galopando camino de Sansueña.	Don Gayferos.	Montañas de los Pirineos. Camino de Sansueña.	Exterior. Día.	Capa gascona. Cuerno de caza. Caballo.	Se abren las cortinas del retablo y se representa a don Gayferos galopando, para lo cual aparecerá varias veces desde la base de la montaña hasta llegar a la cumbre.	Don Gayferos lleva en la mano un cuerno de caza que toca en los	<i>Trote. Montaña.</i>

						Al terminar se cierra la cortina del retablo.	momentos marcados por la música.	
2. ^a	El Trujamán narra la fuga de Melisendra.	El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Varilla.	El Trujamán habla y las cortinas del el retablo permanecen cerradas.	Se adelanta la acción: el encuentro de Melisendra con don Gayferos y su huida hacia París.	<i>Romance. Torre.</i>

Cuadro 5.º La fuga

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	Encuentro de Melisendra y don Gayferos.	Melisendra. Don Gayferos.	Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña. Como fondo grandes lejanías.	Exterior. Día.	Capa de don Gayferos.	Melisendra está en el mismo lugar dentro de la torre que en el cuadro 2º. Don Gayferos aparece trotando por los caminos y Melisendra se descuelga del balcón. Al terminar se cierra la cortina del retablo.	Paso tranquilo del caballo de don Gayferos. Melisendra hace señas desde la torre. Diálogo entre Melisendra y don Gayferos.	<i>Se descubre. Alegría. Caballo. Torre.</i>
2. ^a	El Trujamán les desea felicidad a Melisendra y don Gayferos.	El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.		El Trujamán desde este momento no abandona más la escena, habla y las cortinas del retablo permanecen cerradas.		<i>Paz. Amantes.</i>
3. ^a	Maese Pedro reprende al Trujamán.	El Trujamán. Maese Pedro.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.		Maese Pedro saca su cabeza por las cortinas para intervenir y se vuelve a ocultar.		<i>Llaneza.</i>
4. ^a	El rey llama a sus guardias.	Rey Marsilio. Guardias.	Plaza pública de Sansueña.	Exterior. Día.		Se descorre por última vez la cortina del retablo.		<i>Órdenes.</i>

Cuadro 6.º La persecución

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	El Trujamán narra la persecución de los dos amantes.	El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Varilla.	El Trujamán al explicar la acción señala con su varilla los muñecos.		<i>Tocar alarma.</i> <i>Fuga.</i>
2. ^a	El rey extiende el estado de alarma y paralelamente el Trujamán explica la acción con su varilla.	El Trujamán. Guardias. Pequeños grupos (morisma). Rey Marsilio que aparece y reaparece dando órdenes.	Plaza pública de Sansueña. En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Exterior. Día (en el retablo). Interior. Noche (en la posada).	Varilla.	A partir de esta escena conviven en paralelo las acciones del retablo y del proscenio.	Órdenes de premura del rey, se oirán las alarmas.	<i>Campanas.</i>
3. ^a	Don Quijote se impacienta y quiere intervenir porque se están mencionando campanas en lugar de atabales y dulzainas.	Don Quijote. El Trujamán. Guardias. Pequeños grupos (morisma). Rey Marsilio que aparece y reaparece.	Plaza pública de Sansueña. En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Exterior. Día (en el retablo). Interior. Noche (en la posada).	Varilla.	Don Quijote asoma la cabeza primero y cuando salta de su posición de espectador, las figuras del retablo se paralizan.	Don Quijote indignado.	<i>Impaciencia.</i> <i>Disparate.</i> <i>Atabales.</i> <i>Dulzainas.</i>
4. ^o	Maese Pedro sale de debajo del retablo para calmar a don Quijote.	Maese Pedro. Don Quijote. El Trujamán.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.		Maese Pedro saca su cabeza por las cortinas para intervenir y se vuelve a ocultar para proseguir.	Don Quijote se va calmando.	<i>Disparates.</i>
5. ^a	El Trujamán sigue narrando la	Don Quijote. El Trujamán.	Plaza pública de Sansueña.	Exterior. Día (en el	Varilla. Espada.	El Trujamán al explicar la acción, señala con su varilla los muñecos y el desfile de muñecos	Don Quijote saca su espada.	<i>Seguimiento católicos</i>

	persecución pero expresa su miedo porque en poco tiempo van a alcanzar a los amantes. Don Quijote desenvaina su espada.	Grupos de gente y caballerías que aparecen en el retablo.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	retablo). Interior. Noche (en la posada).		se hace cada vez más rápido. Don Quijote se levanta y se coloca junto al retablo.		<i>amantes. Dulzainas. Trompetas. Atabales.</i>
6. ^a	Aparecen el resto de personajes reales.	Sancho. El ventero. El estudiante. El paje. El hombre de las lanzas y alabardas. Don Quijote. El Trujamán. Grupos de gente y caballerías que aparecen en el retablo.	Plaza pública de Sansueña. En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Exterior. Día (en el retablo). Interior. Noche (en la posada).	Varilla. Espada.	El resto de personajes reales que estaban figurando como espectadores aparecen en el proscenio. La acción del retablo continúa y don Quijote les plantea batalla.		<i>Batalla.</i>

Fragmento IV. Final

Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observaciones	Palabra clave
1. ^a	Don Quijote, que sale en defensa de los amantes fugados destroza el retablo y después canta las glorias de la caballería andante y evoca a Dulcinea.	Don Quijote. El Trujamán. Sancho. El ventero. El estudiante. El paje. El hombre de las lanzas y alabardas. Maese Pedro.	En una caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Proscenio delante del retablo.	Interior. Noche.	Espada. Figura de Carlo Magno partida en dos.	Don Quijote destruye con su espada el retablo y descabeza a varios títeres mientras Maese Pedro intenta detenerlo. Al final don Quijote despierta de su éxtasis y dirige unas palabras al público.	Don Quijote está a punto de cortar la cabeza a maese Pedro. Sancho Panza muestra pavor. Maese Pedro queda desolado.	<i>Cuchilladas. Estocadas. Reveses. Mandobles. Titiritera morisma. Dulcinea. Caballeros.</i>

CAPÍTULO VII. CATÁLOGO DE IMÁGENES

CONCLUSIONES

Desde su origen, esta tesis surge con el propósito de realizar una verdadera contribución al estudio de la escenografía en la obra de Falla. Con el fin de valorar dicha aportación, se ha estructurado este apartado atendiendo a la consecución o no de los objetivos alcanzados y a la posibilidad de retomar aquellos que quedan pendientes en futuras investigaciones sobre este campo.

Objetivos alcanzados

La reconstrucción del contexto teatral y escénico en que Falla desarrolló dos de sus obras fundamentales es el primero de los objetivos alcanzados en esta tesis. Valoramos que se ha establecido claramente el vínculo entre las manifestaciones escenográficas de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* con relación a su contexto. Para ello ha sido fundamental reseñar y situar cronológicamente, en el capítulo II, todos los proyectos escénicos, llegaron o no a tener lugar, en los que estuvo involucrado Manuel de Falla. Este aspecto ha contribuido a reconstruir cómo y por qué se produce la espectacular evolución que Falla experimentó en el ámbito escénico, campo que siempre gozó de su favor creativo, como demuestran inequívocamente todos los proyectos acometidos entre 1905 y 1923, fecha de finalización de *El retablo de maese Pedro*. Aunque Falla solo concluyera dos de sus óperas, este hecho no puede atribuirse bajo ningún concepto al desinterés del músico gaditano por la creación en el género, sino más bien a dificultades logísticas o empresariales, sumadas a los amplios periodos de composición que Falla empleaba, incompatibles con la inmediatez demandada por el sector teatral de su época.

El material gráfico catalogado e inventariado, que se referencia en la cuarta parte de esta tesis, resulta un aporte esencial y único con respecto a estudios previos, los cuales, hasta ahora, no habían ilustrado la evolución plástica de estas dos producciones escenográficas de Falla, poniéndolas en relación con sus respectivos autores escenográficos. Por lo tanto, podemos establecer que se ha logrado recuperar y ordenar gran cantidad de material documental imprescindible, que de este modo reconstruye la imagen visual de un patrimonio escenográfico perdido.

La concreción de las dificultades y retos a los que Manuel de Falla hizo frente apoyándose en escenógrafos, pintores, productores, intérpretes, mecenas e intelectuales de su tiempo se ha logrado revisando cientos de fuentes hemerográficas y archivísticas, casi todas ellas inéditas. En esta línea de actuación, ha resultado ser especialmente sustanciosa la revisión de la intensa correspondencia de Manuel de Falla, determinante para conocer aspectos de la gestación escénica y los condicionantes técnicos que el compositor y sus escenógrafos tuvieron que afrontar. Gracias a ello se han transcrito y revisado cartas originales y manuscritos que habían pasado desapercibidos en estudios previos sobre la figura de Falla.

En lo que respecta a la colaboración de Falla con diversos artistas, que no se denominaban a sí mismos escenógrafos en la mayoría de los casos, como Gustavo Bacarisas, Néstor Martín-Fernández de la Torre, Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes e Ignacio Zuloaga, entre otros, consideramos que mediante la presente investigación se ha recuperado su legado y reivindicado el lugar que merecen, como parte intrínseca de la historia de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*. Como ya adelantamos en los prolegómenos, para redactar el primer bloque de contenidos se ha tomado como referencia la figura de Falla como nexo y centro en torno al cual orbitaron dichos colaboradores. De las coincidencias entre todos ellos se observa que, a pesar de tratarse de artistas plásticos muy diferentes, tienen en común la

influencia de los postulados wagnerianos, así como una idea de la escena renovadora y anti naturalista, que tenían como foco los grandes avances y retos escénicos de inicios del siglo XX.

Por otra parte, en el estudio del contexto escenográfico de Manuel de Falla resulta imprescindible observar el trabajo en este campo de Alexandre Benois o Léon Bakst. Ambos fueron escenógrafos principales de los Ballets Rusos de Diaghilev, cuya actividad a principios del siglo XX se convirtió en un referente escénico en el que, sin duda, se inspiró Néstor Martín-Fernández de la Torre para la *Gitanería* de 1915. De esta forma se pretende demostrar que, lejos de ser un extraño episodio, el montaje posterior de *El amor brujo* en 1925 en formato *ballet* y, en concreto, su escenografía, son el resultado de la influencia de muchos referentes culturales y artísticos.

Del estudio comparativo de los libretos, guiones de escena y la elaboración de los cuadros de personajes y presencias, que nos aportan una radiografía perfecta de todos los aspectos espaciales y temporales de *El amor brujo* y *El Retablo*, se extraen una serie de analogías:

- La inspiración en el folclore andaluz, unido a una puesta en escena de vanguardia.
- La progresiva obsesión de Falla por el perfeccionismo en los detalles escenográficos y dramaturgicos. Muestra de ello son los fragmentos de una carta enviada a Zuloaga con relación al proyecto inconcluso *La gloria de don Ramiro*, en la que Falla hace referencia a la conveniencia de incorporar un telón corto con el objetivo de evitar perder excesivo tiempo en los cambios de escenografía y en aras de lograr una ansiada simplicidad escénica:

Creo que convendría hacer un telón corto para este cuadro, con objeto de evitar pérdida de tiempo en la mutación. Así el cuadro siguiente podrá estar preparado detrás del *telón corto* [...]. El cambio de decoración invertirá un tiempo mucho más largo que el que durase el

cuadro, a menos que se hiciese con *telón corto* a continuación del *Quemadero*, como 3er cuadro del 3er acto⁸⁰⁷.

- La conexión entre la dramaturgia del libreto y la composición musical, que alcanzará su cenit en *El retablo de maese Pedro*, obra en la que Falla volcó los conocimientos escénicos que había adquirido hasta el momento, prescindiendo incluso de un libretista.

El análisis de las aportaciones de Antonia Mercé a *El amor Brujo* permite afirmar que la verdadera clave de su éxito como coreógrafa fue introducir una narrativa dramática en la música de Falla. La Argentina advirtió que el fracaso del estreno de 1915 no se había debido a la música de Falla o al librero de María Lejárraga, sino a una falta de sentido escénico en la representación y la coreografía. A diferencia de la versión de 1925, la de 1915 aburría al público con largos pasajes de verso recitado, y la danza no se integraba con la música y la dramaturgia de la historia. Técnicamente, Pastora Imperio era una extraordinaria bailarina, pero carecía de versatilidad creadora. Su repertorio (al menos hasta el momento del estreno de 1915), se limitaba a los pasos tradicionales del baile flamenco, y no poseía la formación adecuada para diseñar la coreografía o la dirección artística de un espectáculo pensado para el escenario de un teatro, cuyas dimensiones y relación con el público varían mucho respecto a los tablaos flamencos a los que estaba habituada. Sin embargo, Antonia Mercé, por su formación clásica, sí estaba dotada de una visión coreográfica. Tenía una concepción espacial del escenario y lo abarcaba en su totalidad con considerable sentido dramático y teatral. Del mismo modo, no podemos olvidar que otra de las claves del éxito de la producción de 1925 fue el cuidado de los aspectos plásticos, en los que tanto hincapié hacía Antonia Mercé en su correspondencia con Bacarizas. Después del fracaso del estreno de la primera versión de *El amor brujo*, Falla revisó la partitura introduciendo una

⁸⁰⁷ Carta de Falla a Zuloaga, Granada, 23 de noviembre de 1920, AMF (carpeta de correspondencia 7798).

serie de cambios que la perfeccionaron: aumentó la participación instrumental y descartó la intervención de intérpretes populares, confiando la interpretación de los papeles principales a bailarines y cantantes de formación culta. No obstante, quedan sin resolver algunas incógnitas, como los motivos que impulsaron a Falla a negar la interpretación de la partitura a las imitadoras de Antonia Mercé. Quizá porque se percató, después del estreno en el Teatro Lara de Madrid con Pastora Imperio, de que la música que había escrito tenía tanta fuerza que había sobrepasado las posibilidades de la «bailaora», y que esta partitura extraordinaria solo podía dejarse en manos de una artista irrepetible como Antonia Mercé, aunque le negara la exclusividad interpretativa que ella misma le había solicitado.

Con respecto a *El retablo de maese Pedro*, uno de los grandes retos escenográficos a los que tuvo que hacer frente su puesta en escena fue la superposición de diferentes planos escénicos, de cuyas variantes extraemos una valiosa información sobre las intenciones escenográficas de Falla para con esta obra:

- El Trujamán tiene un papel esencial, y siempre será representado por un actor que hará las veces de narrador.
- La representación con títeres o marionetas es imprescindible para contar el romance de don Gayferos y Melisendra, cuyos personajes están simplificados y no tienen diálogo propio. En cambio, se puede prescindir de ellos para los personajes que Falla denomina en las notas al programa como «personajes reales» (don Quijote, maese Pedro, el Trujamán, Sancho Panza, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas y alabardas). Concretamente, en la introducción del libreto, Falla aporta una valiosa información sobre la situación del espacio escénico, marcando una clara separación entre el área destinada a los títeres, que representan a los personajes reales y cuyas voces serían interpretadas por los cantantes desde un foso o espacio no escénico, para no molestar el

sentido figurativo de la historia, y la reservada a las figurillas del retablo⁸⁰⁸. Con el paso del tiempo las distintas reposiciones de la obra fueron alternando la situación de los cantantes, cuya situación variará. Así, las opciones fueron diversas: ubicarse junto al escenario, actuar sustituyendo a los personajes reales, o incluso, en versiones más recientes, mezclarse con los manipuladores de los títeres en escena. Este complejo entrelazamiento de espacios y tiempos, de atmósferas antiguas y modernas, de melancólica evocación del pasado y de vitalidad creadora, y de música hecha de otras músicas plenamente asimiladas y renovadas es, a nuestro juicio, lo que confiere a *El retablo de maese Pedro* el poder de transportarnos a mundos poéticos y sonoros mágicos e intemporales.

- La representación que Falla coordinó en el palacio de la princesa de Polignac se diseñó de ese modo por los condicionantes escénicos y espaciales que marcaban las reducidas dimensiones de los salones de la princesa. Falla era consciente de que para llevar la obra a un teatro de dimensiones reales las soluciones escénicas tenían que variar. A pesar de ello, tenía claro que la solución debía estar al margen de las técnicas escenográficas tradicionales. Con relación a este punto, son muy aclaratorias las declaraciones que Falla refiere en una carta dirigida a Georges Jean-Aubry:

Como usted advierte también en *Chesterian*, mi intención al componer esta obra no ha sido componer una pieza para marionetas, sobre todo en aquello que concierne a los personajes reales (Don Quijote, Maese Pedro, etc.). La representación, tal y como ha sido dada en casa de la Princesa de Polignac es tal vez la única posible para un teatro de cámara; pero en un verdadero teatro se deberán seguir otros procedimientos escénicos que, claro está, no serán tampoco los procedimientos normales⁸⁰⁹.

⁸⁰⁸ Véase en el cuadro de presencias (tabla 14): *Condiciones espaciales* en el *Fragmento I. El Pregón*.

⁸⁰⁹ Carta de Falla a Georges Jean-Aubry, Granada, 22 de octubre de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7133).

Como posible solución, Falla exige que, en el caso de que los personajes reales sean representados por actores, empleen «gestos exagerados y constantes de marionetas»⁸¹⁰, en la línea dramática que había popularizado Gordon Craig y otros artistas de la vanguardia escénica de su tiempo. Extraemos esta información de otra carta que dirige a John Brande Trend en 1928, y en la que hace las siguientes indicaciones con respecto a la parte interpretativa:

Acción muy movida en la escena final, siguiendo todos, como alucinados (claro está que con excepción de Maese Pedro) los pasos marciales de Don Quijote, el cual deberá cesar su marcha en las cadencias [...].

Durante el canto de Dulcinea (éxtasis) los demás personajes se le han de ir acercando poco a poco (algo así como la escena de Don Bartolo en el final del segundo acto del Barbero). Luego, al despertar violentamente Don Quijote todos huirán precipitadamente y llenos de temor.

En cuanto a los movimientos musicales, acentos rítmicos, etc. etc. excuso hacer a usted ninguna indicación por confiar sobradamente en lo muy bien que conoce mis intenciones⁸¹¹.

- Además de la desvinculación en el desarrollo de la acción de *El retablo* entre el cantante y la historia, Falla quiso crear un nivel añadido de separación mediante la inclusión de títeres, tanto para la ficción de la historia de Gayferos y Melisendra como para el «mundo real» de maese Pedro y don Quijote. Este aspecto resultaría uno de los más problemáticos en lo que a producción se refiere para las primeras escenificaciones de la obra a lo largo de la década de 1920, adoptándose diferentes soluciones para cada una de ellas: cabezudos, máscaras, supermarionetas, etc.
- La insistencia de Falla en evitar actores reales estaba íntimamente ligada a su concepción estética de *El retablo*, influenciada por su búsqueda incansable de modelos de representación que permitieran desarrollar su

⁸¹⁰ *Apud.*, Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario...* (ob. cit.): borrador de carta de Falla a John B. Trend, Granada, 7 de junio de 1925. Véase anexo 1.4, carta nº 25.

⁸¹¹ *Ibidem.*

rechazo a las nociones románticas del actor protagonista que centralizase la atención del público.

El aspecto literario fue fundamental para dinamizar la capacidad creadora de Manuel de Falla, siendo uno de sus principales objetivos la conciliación absoluta entre texto y música. Los libretos de las obras que Falla emprende dinamizan el aspecto sonoro y las soluciones que Falla va introduciendo en su legado dramático musical están íntimamente conectadas con las fuentes literarias. Sirva como muestra la extraordinaria evolución que podemos observar entre *La vida breve*, *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*, que en muchos aspectos sorprende que sean fruto de un mismo autor.

La respuesta a este interrogante la hallamos, en primer lugar, en el aspecto personal y la honestidad artística que Manuel de Falla mostró durante toda su vida creativa. El músico gaditano persiguió siempre la renovación de su lenguaje en lugar de claudicar ante géneros o modas compositivas que le hubieran reportado un éxito inmediato. El terreno dramático es un claro ejemplo de este *modus operandi*, donde Falla evoluciona en la búsqueda de lograr su ideal en arte, independientemente de las modas y del gusto de la audiencia. Su primera gran obra escénica, *La vida breve*, no es una composición que se pueda denominar zarzuela, sino que se adentra en un género sin casi precedentes en la escena española, el drama lírico. Esta decisión quizá motivó los constantes retrasos para el estreno de la misma y su éxito tardío. Otro claro ejemplo sería *El retablo de maese Pedro*, donde Falla obviaría los deseos primigenios de su mecenas, que le impulsaba a mantener una temática folclórica, y siguió fiel a su deseo de modernización de la escena musical nacional.

Para responder a la primera de las cuestiones planteadas en el último de los objetivos de nuestra tesis y concretar qué motivaciones guiaron a Falla con respecto a la elección de sus escenógrafos, apreciamos tres aspectos fundamentales que condicionaron dicha elección:

- En primer lugar, Falla siempre seleccionó entre los pintores de su tiempo a los responsables de los aspectos escenográficos de sus montajes. Sin duda estaba siguiendo la pauta marcada por las compañías de su tiempo, como los Ballets Rusos o Teatro del Arte. Sin embargo, a diferencia de los Ballets Rusos, que apostaban por artistas de reconocimiento internacional, en las elecciones que Falla hace de sus escenógrafos se observa una tendencia natural a establecer lazos con jóvenes artistas españoles, la mayoría de ellos, exceptuando a Zuloaga, noveles en el campo escénico. Tal es el caso de Hermenegildo Lanz, Hernando Viñes o Néstor Martín-Fernández de la Torre, que rondaba los veintiocho años cuando proyectó la escenografía de la primera versión de *El amor brujo*. Tras el estudio de las relaciones que Falla estableció con ellos, consideramos que la respuesta a esta tendencia reside en los modestos comienzos de Falla como artista. Probablemente se sentía identificado con estos artistas incipientes, que pugnaban por hacerse un hueco en el conservador y comercial ámbito de la escena española, al igual que tuvo que hacer él cuando llegó a Madrid en 1899. Recordemos que, desde su llegada a la capital española, pasaron doce años de frustradas tentativas hasta que el músico pudo ver sobre los escenarios su primera zarzuela, *Los amores de la Inés*.
- Por otra parte, esta predisposición del compositor a apostar por artistas en ciernes entronca con la tendencia seguida por otros renovadores de la escena de su tiempo, como Margarita Xirgu o Cipriano Rivas Cherif, que en sus respectivos ámbitos apuestan por los jóvenes Lorca, Alberti o Casona.
- Por último, el estudio de las escenografías y los artistas implicados en *El retablo de maese Pedro* y *El amor brujo* sintetizan la realidad de la escenografía española de principios del siglo XX, que pretendía superar el deportivismo teatral que había dominado la escena del siglo XIX. La

necesidad de renovar e innovar genera un profundo debate artístico, con tendencias enfrentadas de las que son testigos los escenógrafos implicados en estas obras, y que entroncan con las dos líneas de trabajo seguidas por Falla: la renovadora y la conservadora. De una parte, estarán las preferencias vanguardistas marcadas por pautas rupturistas que tienen su fuente en las corrientes europeas y, de otra, está una corriente que apuesta por la reformulación de lo ya existente, pero sin renegar del ámbito nacional y de la tradición española. Esta dicotomía se aprecia en las versiones de *El amor brujo*, con Néstor de la Torre como representante de la primera de las corrientes y Bacarisas como representante de la tradición nacional. También *El retablo* será testigo de este enfrentamiento entre lo antiguo y lo nuevo. Así, nos encontramos que las propuestas de Zuloaga como estandarte de los ideales de la generación del 98 en la escenografía se enfrentan a las de Manuel Ángeles Ortiz, Lanz y Viñes en representación de la generación del 27.

Los vínculos establecidos entre Falla y sus escenógrafos se plantean como la segunda de las cuestiones referidas en los objetivos que nos fijamos. Tras analizar los mismos podemos determinar que Manuel de Falla estaba informado y condicionaba directa (*El retablo*) o indirectamente (*El amor brujo*) los procesos de trabajo creativos de los artistas plásticos con los que colaboraba en el desarrollo escénico de sus obras. Tanto en su etapa parisina, como tras su regreso a España, en torno a su figura convergen multitud de escenógrafos y artistas plásticos de la vanguardia española: Picasso, Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz, Hernando Viñes, etc. Con todos ellos Falla demostró sincero respeto para con sus propuestas, aunque, especialmente en el análisis de la correspondencia, se aprecian constantes recomendaciones o indirectas imposiciones en el trabajo escenográfico. No sucede sin embargo del mismo modo en la relación establecida con el pintor Ignacio Zuloaga, en la que se

aprecia una confianza ciega y admiración por una línea estética que comulgaba más con los gustos del músico.

Con respecto al criterio escenográfico de Falla, en numerosas ocasiones se le solicita autorización para emplear el material escenográfico de *El retablo* producido para el estreno escénico de 1923 en el salón de música del palacio de la princesa de Polignac. Sirvan como ejemplo las peticiones del director de la Residencia de Estudiantes de Madrid a través de Zuloaga, con motivo de su interés en llevar a cabo una representación de *El Retablo* en dicha institución. También está la petición cursada en 1932 por Gian Franceso Malipiero, solicitando utilizar vestuario y escenografía de este mismo estreno:

Hay sin duda, un malentendido en lo que concierne a lo que usted llama «las marionetas» de la Princesa de Polignac; pues se trata de un teatro de guiñol. Se podría, tal vez, utilizar la parte superior del pequeño teatro que es el verdadero «retablo», pero en lo que toca a los personajes reales (Don Quijote, Sancho, etc., etc.) serían precisas, sin duda alguna, unas verdaderas marionetas, aunque reproduciendo y aplicando al nuevo procedimiento, los muñecos de Polignac. Yo creo que tratándose de Italia sería incluso ridículo servirse de un simple guiñol. Pero en caso de que la cosa no fuese viable, hágase simplemente una audición de concierto⁸¹².

De la respuesta de Falla a este requerimiento se deducen tres aspectos relevantes:

- Para el estreno parisino se emplearon títeres de guiñol y no marionetas de hilo, que Falla encontraba ridículas para sucesivos reestrenos, hasta tal punto, que prefería prescindir de la puesta en escena a emplear títeres de cachiporra, como se hizo en París.
- Con el paso de los años el gusto por la excelencia escénica y el control de los aspectos escenográficos de sus obras llevan a Falla a soñar con una puesta en escena basada en el mundo cinematográfico para la representación de *El retablo*.

⁸¹² *Apud.*, Francesco Malipiero, Andrés Soria Ortega, Federico Sopeña Ibáñez, *Manuel de Falla...* (ob. cit., p. 37 y ss): Carta de Manuel de Falla a Malipiero, 1932.

- Finalmente, Falla prefería una representación instrumental de *El retablo* a autorizar reposiciones escénicas de dudosa calidad por falta de medios.

El tercero de los interrogantes que nos formulamos en los objetivos aspira a cerrar una serie de incógnitas planteadas, intentando vislumbrar qué características compartían *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* con las apuestas escénicas de corte innovador en la Europa de principios de siglo XX. Determinar la relación de dichas obras con la vanguardia escénica y escenográfica de su tiempo ha sido uno de los objetivos que más resultados nos ha aportado. Para canalizar dicha información nos servimos de una tabla de *ítems*, que exponemos a continuación. Su elaboración es el resultado de contraponer el capítulo II de la presente tesis con el análisis de los condicionantes escénicos abordados en los capítulos III y V:

Tabla 15. Tabla comparativa puestas escénicas de vanguardia

CARACTERÍSTICAS DE LAS PUESTAS ESCÉNICAS DE VANGUARDIA DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX	Niveles de adquisición	
	<i>El amor brujo</i>	<i>El retablo de maese Pedro</i>
Indicador		
1. «Vuelta a los orígenes» (Craig).	3	3
2. Ruptura con el teatro realista y naturalista. Tendencia simbolista.	3	3
3. Reducción de los elementos superfluos en la escenografía.	2	3
4. Figura de un director de escena que centraliza todos los aspectos de la producción.	1	1
5. Ruptura con la supremacía del actor/actriz principal.	1	3
6. Se cumple la teoría de la «supermarioneta» de Gordon Craig. Exageración del tono dramático a través de la imitación de los protagonistas inanimados de un teatro de marionetas.	1	3
7. Fusión de la danza clásica, moderna y folclórica (Ballets Rusos).	3	1
8. La música, la coreografía, la indumentaria, la escenografía o el libreto forman parte de una obra de arte total (<i>gesamtkunstwerk</i> wagneriana).	3	3
9. Escenografía estable y transitable frente a los telones pintados de estilo hiperrealista.	3	3
10. Vinculación de la creación escenográfica a artistas plásticos de prestigio e ideario estético renovador.	3	3
11. Lucha con el amateurismo. Profesionalización de los	3	2

intérpretes y participantes.		
12. Recursos técnicos. Tramoya que permite las mutaciones escenográficas y luminotecnia.	1	1
13. Modelo de espectáculo alternativo al tradicional de corte comercial.	2	3
14. Propuestas libres de ataduras comerciales.	2	2
15. Inclusión de música y <i>ballet</i> . Ruptura con los géneros escénicos serios.	3	3
16. Contenido político. Transgresión contra las convenciones sociales de la época y denuncia social.	1	1
17. Cuidado de todos los detalles de la puesta en escena.	3	3
18. Búsqueda de nuevas audiencias: jóvenes, niños, obreros, ancianos, etc.	1	1
19. Ruptura con la rutina mediante la apuesta por nuevas fórmulas interpretativas.	1	3
20. Liberación en la puesta en escena de las formas tradicionales y encorsetadas.	1	3
21. Representación escénica en espacios escénicos no tradicionales.	1	1
22. Artistas y público comparten un espacio único sin limitaciones de barreras arquitectónicas (Appia).	1	1
23. Plataformas, escaleras y rampas, con el objetivo de dinamizar las capacidades motoras de la acción añadiendo puntos de apoyo (Meyerhold).	1	1
24. Síntesis de objetos en el escenario, armonizados en cuanto a colorido y volúmenes (Craig).	3	3
25. Plataformas y rampas para crear diferentes planos en la acción (Craig).	1	1
26. Rechazo del naturalismo, apostando por una estética simbolista (Craig).	3	3
27. Muestra al espectador de todo lo que crea la ilusión de realidad en la obra teatral (Brecht).	1	1
28. Rol activo del espectador (Brecht).	1	1
29. Pintores que asumen las labores de escenógrafos (Ballets Rusos).	3	3
30. Tendencia orientalizante (Ballets Rusos).	1	1
31. Escenógrafos que trabajan en equipo para aunar una estética conjunta.	3	3
32. Uso de máscaras, marionetas o autómatas.	1	3

No se cumple (1)	Se cumple parcialmente (2)	Se cumple íntegramente (3)
------------------	----------------------------	----------------------------

Como se observa a partir de los treinta y dos indicadores marcados, *El amor brujo* cumple íntegramente trece *items*, y *El retablo* dieciocho, por lo que podemos determinar que dichas apuestas escenográficas estaban mayoritariamente en sintonía con la vanguardia escenográfica europea. Sin embargo, *El retablo de maese Pedro* supone un salto cualitativo en lo que a las formas tradicionales y a la búsqueda de nuevas fórmulas escénicas respecta; sin embargo, hunde sus raíces en la tradición del teatro de títeres de cachiporra. En ese sentido comulga con los postulados de Craig, que invitaba a volver a la esencia y los orígenes. Veamos, pues, los rasgos más significativos de estas particularidades vanguardistas:

- Tanto *El amor brujo* como *El retablo* son géneros mixtos. En el caso de *El retablo*, con puesta en escena de un libreto y música supeditada a lo narrado. Es decir, que la música sirve para ilustrar el libreto.
- La acción de *El retablo* está compuesta por dos planos espaciotemporales.
- *El retablo* recurre a fuentes y esquemas históricos, pero los aplica con autonomía. Por ejemplo, la figura del Trujamán hunde sus raíces en el pregón popular.
- En la línea de los Ballets Rusos, *El amor brujo* fusiona lo popular con lo estilísticamente serio y riguroso. Sin embargo, en la versión de Antonia Mercé, se sigue apreciando una línea estructural de corte decimonónico, en la que el actor principal asume todo el protagonismo y centraliza las decisiones estéticas. No podemos olvidar que Antonia Mercé era la protagonista indiscutible de Los Ballets Españoles.
- Manuel de Falla y Antonia Mercé parecen responder al mismo fenómeno de europeización, dándole a la música y la danza española una categoría y lugar fuera de nuestras fronteras. La aportación de la Argentina en *El amor brujo* de Falla supuso una ruptura con la manera clásica y romántica de entender el *ballet* durante la primera mitad del siglo XX. Siguiendo la línea de grandes figuras como Fanny Elssler, Antonia Mercé readaptó

dramáticamente bailes folclóricos, incluyéndose, así, dentro del fenómeno que se conoció posteriormente como *character dance*. Nunca antes una bailarina española había unificado y supervisado tantos aspectos dramáticos para escenificar una música y transformarla en *ballet*. Es por ello que su aportación a *El amor brujo* se considera una perfecta muestra de culturización de lo popular que, al igual que *Carmen*, empezó siendo una pieza lírica para después ir tomando forma escénica conforme maduraba en las tablas de los teatros.

- En lo que concierne a la escenografía que Bacarisas recreó por encargo de la Argentina, resultó ser un éxito al hallarse, sin duda, más próxima a la vanguardia que la de su predecesor Néstor Martín-Fernández de la Torre. Fusionando tradición y modernidad, Bacarisas recreó una imagen del mundo gitano que, sin apartarse de las raíces populares, conectaba con la imagen modernista perseguida por los intelectuales de principios del siglo XX.
- Por otra parte, los resultados del citado trabajo de investigación evidenciaban que, curiosamente, los tres grandes protagonistas del montaje de *El amor brujo* en 1925, Falla, Antonia Mercé y Bacarisas, compartían una formación clásica y académica, que evolucionó después hacia un gusto por lo folclórico y culminó, ya en la cúspide de sus carreras, en una innovadora forma de entender sus respectivas disciplinas. Especialmente, Antonia Mercé proyectó la imagen de una «bailarina española estilizada». Combinó diferentes elementos: por un lado, la tradición académica en la que se había formado como hija del coreógrafo del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid; por otro, el folclore popular andaluz, que se dedicó a investigar durante su madurez artística y, finalmente, las influencias de la danza moderna europea. Por todo ello, el trabajo de investigación y renovación de los bailes gitanos que Antonia Mercé desarrolló durante cuatro años, supuso una nueva

forma de dramatizar el folclore español, desconocida hasta ese momento y que, hoy en día, estamos muy acostumbrados a ver en los espectáculos de grandes figuras del flamenco como Sara Baras, María Pagés o Israel Galván. En definitiva, cabe afirmar que todos estos factores contribuyeron a transformar lo que en un principio fue un fracaso (recordemos que la primera versión no pasaba de un texto cantado con la inclusión de algunos fragmentos de danza) en un gran éxito comercial, que actualmente se sigue representando en los escenarios de todo el mundo.

- Resumiendo, es evidente que tanto *El amor brujo* como *El retablo* pertenecen a épocas y fuentes muy distintas, pudiendo afirmar que son un claro exponente de dos etapas creativas de Falla. Sin embargo, ambas obras comparten muchos elementos, entre los cuales cabe destacar que se mantienen al margen de las temáticas comprometidas política o socialmente y que caracterizaban el trasfondo de toda obra de vanguardia *a priori*. A diferencia de Federico García Lorca o Rivas Cherif, Manuel de Falla nunca se posicionó ni empleó sus creaciones con un sentido ideológico, más bien al contrario las usó como estandarte nacionalista.

Por todo lo expuesto podemos determinar que tanto *El amor brujo* como *El retablo* son obras renovadoras y vanguardistas pero que, en lo que respecta al ámbito escenográfico, nunca pudieron ponerse al nivel de sus contemporáneos europeos; principalmente por las limitaciones y falta de recursos técnicos de los teatros españoles de principios del siglo XX que, a diferencia de sus homólogos europeos, no vislumbraron una renovación de la arquitectura teatral.

Objetivos no alcanzados

La metodología seguida no ha logrado establecer con la exhaustividad esperada qué repercusión posterior tuvieron estas apuestas escénicas en el

contexto teatral de su periodo. De todas las fuentes consultadas únicamente hemos logrado hacernos una idea somera del impacto que las puestas en escena de *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* tuvieron en el teatro español de su época. En términos generales podemos afirmar que *El amor brujo* se convirtió en el paradigma del desarrollo escénico que el *ballet* flamenco español experimentó durante la Edad de Plata española. En dicho periodo el *ballet* adquiere su madurez como espectáculo y obra de arte total, ya que aúna diferentes disciplinas como música, danza, interpretación o escenografía, y sin duda contribuyó a ello.

Con respecto a *El retablo*, tenemos claro que a Falla siempre le interesaron las capacidades de crear emoción y significado a través de gestos de autómata; sabemos que en el momento de gestación del libreto conocía los postulados de Gordon Craig, que habían utilizado títeres y actores con máscaras. Sin embargo, queda pendiente determinar hasta qué punto las ideas de Craig, en cierta forma vertidas sobre muchos aspectos escenográficos de *El retablo*, influyeron en la forma de entender y hacer teatro de la época, o determinar si realmente proliferaron los espectáculos con títeres elevando su categoría escénica al de un género serio. La retroalimentación artística es evidente en otros escenógrafos como Bartolozzi o directores como Vittorio Podrecca, pero seguimos sin saber con exactitud qué rastro dejó *El retablo* en la cartelera de su tiempo.

En suma, ha quedado pendiente el determinar el grado de innovación que las escenografías resultantes para *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro* tuvieron en el panorama escénico de su época, puesto que intuimos que se trató de arriesgadas apuestas artísticas y de gran valor. Ambas obras, sin duda, redundaron en las manifestaciones teatrales y escenográficas posteriores, tanto de los propios escenógrafos implicados (para los que esta experiencia supuso un punto de inflexión profesionalmente), como para el contexto artístico más próximo, que tomó elementos de estas puestas en escena como estandartes de

vanguardia que influyeron en la ruptura con los cánones realistas de la escena decimonónica.

Objetivos susceptibles de futuras investigaciones

Profundizar en las relaciones establecidas entre Falla y los pintores-escenógrafos de su tiempo genera una interesante continuidad de esta labor investigadora, quedando abiertas diversas vías de investigación en estudios monográficos, fundamentalmente sobre las figuras de Hernando Viñes, Gustavo Bacarisas y Hermenegildo Lanz, cuyas aportaciones al mundo de la escena española no han sido suficientemente reivindicadas.

Igualmente interesante sería continuar la línea metodológica marcada en esta tesis para ampliar su estudio a otras obras del repertorio falliano, que también incluyeron puesta en escena y vínculos con escenógrafos de su tiempo. *La vida Breve*, *El sombrero de tres picos* o *La Atlántida* serían los campos en los que podría profundizarse el camino abierto por nuestro análisis.

Tras el acercamiento a los diferentes ámbitos de esta investigación, hemos podido constatar que en la actualidad no contamos con ningún estudio consumado de la puesta en escena para el *ballet* flamenco de principios del siglo XX. Nadie ha estudiado aún, desde una visión escenográfica, las características de estos montajes, en los que trabajaron grandes artistas de la época como Néstor Martín-Fernández de la Torre, Ricardo Baroja, Beltran-Masses o Fontanals, entre otros. Sus contribuciones al arte escénico fueron el comienzo de una escuela escenográfica, que es preciso rescatar del olvido.

Como hemos podido concluir del presente trabajo de investigación, en el ámbito escenográfico, al igual que en el resto de las artes, durante los inicios del siglo XX también se produjo una renovación artística, un movimiento de vanguardia, que influyó en la modernización de la plástica en la escena española. Durante este periodo toma sentido la teoría de una renovación, en este ámbito concreto, que es necesario detallar a través de un estudio científico

que revise y rescate la contribución de los artistas plásticos a la escena española musical.

En definitiva, queda patente la necesidad de recuperar en nuestra memoria colectiva a estos escenógrafos y su plástica moderna e innovadora. El carácter efímero de la escenografía no debería ser un inconveniente para dedicarle pormenorizados estudios, de manera que, gracias a los bocetos, decorados, figurines, trajes, fotografías y grabaciones, se conozcan mejor estas obras y se constituyan definitivamente como legado indeleble de nuestra historia del arte.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Libros y artículos especializados

- AA.VV., *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988.
- AA.VV., *Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990.
- AA.VV., *Picasso. El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- AA.VV., *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años 20 granadinos (1922-1936)*, ed. Jorge de Persia, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993.
- AA.VV., *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: El retablo de maese Pedro: bocetos y figurines*, ed. Jorge de Persia, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996.
- AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, ed. José A. Sánchez, Madrid, Akal, 1999.
- AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España*, eds. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000.
- AA.VV., *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Colección Cuadernos Escénicos, 2004.
- AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- AA.VV., *El amor brujo: ballet de teatres de la Generalitat*, Valencia, Teatres de la Generalitat [Cuadernos escénicos de Teatres de la Generalitat], 2008.
- AA.VV., *Zuloaga-Falla. Historia de una amistad*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016.
- AA.VV., *Evocación de Antonia Mercé, La Argentina*, Barcelona, Instituto del Teatro [Cuadernos del Instituto del Teatro], 1958.
- AA.VV., *Iconografía. Manuel de Falla 1876-1946. La imagen de un músico*, ed. Javier Suárez Pajares, Madrid, SGAE, 1995.
- ANÓNIMO, *Casa Museo de Manuel de Falla*, Granada, Ayuntamiento, Delegación de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1980.
- ANÓNIMO, «Celebración de la Fiesta», *La Canción Popular*, núm. IX (1922), pp. 37-38.
- ANÓNIMO, «NOTRE enquête» [entrevista a Manuel de Falla], *Musique*, II (1929), p. 897.

- ABIZANDA, Martín, «La vida breve y gloriosa de Antonia Mercé», en *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, pp. 71-74.
- ACOCELLA, Joan, «The Critical Reception of *Le Tricorne*», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España*, eds. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Granada, 2000, pp. 106-113.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro Español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- ALBI, Mercedes, «Antonia Mercé y Néstor», *Danza en escena*, núm. XXIV (2009), pp. 28-29.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan, *Néstor y el Mundo del Teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *El baile flamenco*, Madrid, Alianza, 1998.
- ARAQUISTAIN, Luis, *La batalla teatral*, Madrid, CIAP, 1930.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, «Algunas reflexiones sobre la escenografía picassiana» [conferencia], Málaga, Ayuntamiento de Málaga/Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990.
- AYUSO, Adolfo, *Maestros del Siglo XX*, Tolosa, UNIMA, 2016.
- BABLET, Denis, *Les Révolutions scéniques du XX siècle*, París, Société Internationale d'Art, 1975.
- BARTOLOZZI, Salvador, *Pinocho*, Madrid, Edaf, 2004.
- BLAS GÓMEZ, Felisa de, *El teatro como espacio*, Barcelona, Colección arquia/tesis, 2009.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario enciclopédico Ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1989.
- BONET, Juan Manuel y PERSIA, Jorge de, *Un retablo para Maese Pedro: en el centenario de Manuel Ángeles Ortiz*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1995.
- BORRÁS, Tomás y MARÍN, Ricardo, «La Argentina», *Por esos mundos*, [sin núm.] (1 de julio 1912), pp. 100-105.
- BORRÁS, Tomás, «Los nuevos músicos. El maestro Manuel de Falla», *Por esos mundos*, núm. XVI (1915), p. 269.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro, Autobiografía*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- CASADO, Santos, *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El retablo de Maese Pedro*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996.

- CASTILLO, José Miguel, «Consideraciones sobre las primeras escenografías de La Vida Breve», en *Manuel de Falla: La Vida Breve*, ed. Yvan Nommick, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 155-171.
- CASTRO LUNA, Manuel, *Gustavo Bacarissas (1872-1971)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Jonh Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2005.
- , *El Licenciado Vidriera*, ed. Agustín Moreto y Cabaña, Barcelona, Linkgua digital, 2017.
- CHINCHILLA, Concha, «Cronología de Manuel de Falla», en *Manuel de Falla en Granada*, eds. Yvan Nommick y Eduardo Quesada Dorador, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 155-171.
- CHOZA, Jacinto y GARAY, Jesús de, *Danza de oriente y danza de occidente*, Sevilla, Thémata, 2006.
- COCTEAU, Jean, *Colette*, Paris, Grasset, 1955.
- CORDELIER, Suzanne F., *La Vie Brève de la Argentina*, París, Librerie Plon, Les Petits-Fils de Plon Et Nourrit, 1936.
- CRESPI MORBIO, Vittoria, *Pablo Picasso alla Scala*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2004.
- CHRISTOFORIDIS, Michael, «Manuel de Falla, Debussy and *La vida breve*», *Musicology Australia*, núm. XVIII (1995), pp. 3-12.
- , «De la composition d'un opéra: les conseils de Claude Debussy à Manuel de Falla», *Cahiers Debussy*, núm. XIX (1995), pp. 69-76.
- DEMARQUEZ, Suzanne, *Manuel de Falla*, Barcelona, Labor, 1968.
- DEVORAH BENNAHUM, Ninotchka, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2009.
- , *Antonia Mercé, «La Argentina», 1888-1936: the art of sublime dance in 1920s Paris*, New York, New York University, 1998.
- DÍAZ DE QUIJANO, Máximo, «Historia de *El amor brujo*», en *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, pp. 75-78.
- DÍEZ BORQUE, José M^a, *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, vol. II, 1988.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- DHOY, José, «Vestuario y decoración. Sobre Salvador Alarma», en José Luis Plaza Chillón, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja

- Mallo», *Revista de estudios teatrales*, núm. XIII/XIV (1998-2001), pp. 104-111.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria, «El retablo de maese Pedro y Manita en el suelo: una aproximación epocal», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. IV (1997), pp. 33-48.
- ESCUADERO, Vicente, *Mi baile*, Barcelona, Ed. Montaner y Simón, 1947.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928.
- FALLA, Manuel de y TREND, John B., *Epistolario (1919-1935)*, ed. Nigel Dennis, Granada, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2007.
- FALLA, Manuel de y MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *El amor brujo*, Madrid, Imprenta Velasco, 1915.
- FALLA, Manuel de, *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1950.
- , *El retablo de maese Pedro*, ed. Yvan Nommick, Londres, J. & W. Chester, 1924.
- , *El retablo de maese Pedro* (libreto), texto establecido por Yvan Nommick a partir de los documentos conservados en el Archivo Manuel de Falla, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2005.
- , *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla*, Londres, Chester, 1926.
- , *El retablo de maese Pedro: adaptación musical y escénica de un episodio de El ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla, ed. y estudio de Elena Torres, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2011.
- , *Fuego fatuo*, Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, LII A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla, ed. Yvan Nommick, Granada, Archivo Manuel de Falla, col. Facsímiles, serie Manuscritos, núm. 2, 1999.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo, *Larga Historia de «La vida breve»*, Madrid, Ediciones de la Revista de occidente, 1972.
- FRANCASTEL, Pierre, *Le théâtre est-il un art visuel?*, París, Edición del CNRS, 1988.
- FRANCÉS, José, «Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guignol», *La Esfera*, Madrid, núm. CDLXXIV (1923), [artículo sin paginación].
- FRANCO, Enrique, «Falla y sus mundos», en Carlos Saura, *El amor brujo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986, pp. 9-63.

- FUSTER DEL ALCÁZAR, Enrique, *El mercader de ilusiones: la historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2003.
- GALLEGO, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- , *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza Música, 1990.
- , «El Amor brujo, Primera versión», *Programa de Conciertos de inauguración del Archivo Manuel de Falla*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1991.
- GARAFOLA, Lynn, «The choreography of *Le Tricorne*», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España*, eds. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Granada, 2000, pp. 89-94.
- GARCÍA DE LINARES, Antonio, «Noche Española en la Ópera de París», *La Esfera*, núm. DCCXLII, 1928, pp. 4-5.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, *La nueva España, 1930*, Madrid, Biblos, 1927.
- GARCÍA MATOS, Manuel, «El folclore en “La vida breve” de Manuel de Falla», *Anuario Musical*, núm. XXVI (1971), pp. 173-197.
- GASCH, Sebastián y PRUNA, Pedro, *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca. De Fuentevaqueros a Nueva York, 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- GOBIN, Alain, *Hernando Viñes: Sa vie, son oeuvre*, ed. Isabelle Boisgirard, París, Asociación Hernando Viñes, 1997.
- GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano, *Falla, Larreta y Zuloaga ante «La Gloria de Don Ramiro»*, Segovia, Estrada, 2005.
- GOMÉZ DE LA SERNA, Gaspar, *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo, *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2015.
- GORDON CRAIG, Edward, *El arte del teatro*, trad. Margherita Pavía, México, UNAM-GECSA, 1987.
- HALFFTER, Rodolfo, «Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la generación del 27», en *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939* [exposición, Festival de Granada, 1986], Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, pp. 43-59.
- HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos, «Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX», en AA.VV., *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla,

- Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Colección Cuadernos Escénicos, 2004, pp. 245-268.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, «La dirección de escena en España», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. DXCII (1999), 29-40.
- JONES, Joseph, «María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista», en *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, Instituto de Estudios Riojanos, Berceo, núm. CXLVII (2004), pp. 55-95.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1972.
- , *Zuloaga en el jubileo del cante jondo granadino, 1922*, Granada, Excmo. Ayuntamiento, 1982.
- LÉAL, Brigitte, «Una escenografía maravillosa», en AA.VV., *Picasso. El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, pp. 21-30.
- LEVISON, André, *La Danse d'aujourd'hui*, París, Éditions Ducharte et Van Buggenhoudt, 1928.
- LUJÁN, Néstor, *La Argentina vista por José Clará: el arte y la época de Antonia Mercé*, Barcelona, Obradores de la S. A. Horta, 1948.
- LUNA, José Carlos de, *Gitanos de la Bética*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1989.
- MALPIERO, Francesco, SORIA ORTEGA, Andrés y SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Manuel de Falla (Evocación y correspondencia)*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 1983.
- MALLO, Maruja, «Escenografía», *Gaceta de Arte*, núm. XXXIV (1935), p. 1.
- MARIEMMA, «Recuerdos, andanzas y añoranzas de Antonia Mercé», en *Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990, pp. 17-22.
- MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Néstor, «El traje en la escena», *Summa*, núm. IX (1916) [sin paginación].
- MARTÍNEZ, Yanisbel, «En busca de la niña que riega la albahaca», *Fantoche, Arte de los títeres*, núm. XIX (2016), pp. 102-124.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, ed. Alda Blanco, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- , *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989.
- MATA, Juan, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granada, Ed. Diputación de Granada, Los libros de la Estrella, 2003.

- MATA CARRIAZO, Juan de, *Gustavo Bacarisas*, Archivo Personal de Juan de Mata Carriazo [19??], pp. 513-523.
- MCCULLY, Marilyn, «Picasso and *Le Tricorne*», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España*, eds. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Granada, 2000, pp. 97-104.
- MEDINA ARENCIBIA, Yavé, *El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis sobre su aportación a la historia de la escenografía*, XXI Coloquio de Historia Canario-Americana, 2014.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- MERCÉ, Antonia «Confesiones de Antonia Mercé», en *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, pp. 93-94.
- MIERMONT BEAURE, Juan y GOBIN, Alain, *Hernando Viñes / Manuel de Falla*, Paris, Association Hernando Viñes, Cahiers de l'Association Hernando Viñes, 2003.
- MONTERO ALONSO, José, *Antonia Mercé, La Argentina*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 1987.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada, Universidad de Granada, 1962.
- MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX*, Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.
- , *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *La escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis, *El ballet flamenco*, Sevilla, Portada, 2003.
- , *Cantes y bailes de Granada*, Málaga, Arguval, 1963.
- , *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Sevilla, Portada Editorial, 2002.
- NIEVA, Francisco, «La no historia de la escenografía teatral en España», *Cuadernos El Público*, núm. XIV (1986), pp. 4-15.
- NOMMICK, Yvan, «Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario», en AA.VV., *Los ballets russes de Diaghilev y España*, eds. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, Granada, Archivo Manuel de Falla, Granada, 2000, pp. 117-148.
- , «*El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla: un poético diálogo entre la historia y la vanguardia», en *El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla*.

- Diseños para una puesta en escena*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 13-21.
- , «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes», en *El Quijote. Biografía de un libro, 1605- 2005* [exposición organizada por: Biblioteca Nacional de España], ed. Mercedes Dexeus Mallo, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, pp. 137-149.
- OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla: biografía ilustrada*, Barcelona, Destino, 1968.
- , *Biografía completa de Manuel de Falla*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1969.
- PAHISSA, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.
- PASCUAL RECUERO, Pascual, *Manuel de Falla. Cartas a Segismundo Romero*, Granada, Excmo. Ayuntamiento de Granada, 1976.
- PERSIA, Jorge de, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1989.
- PIAMONTI, Paolo, «Manuel de Falla, Frédéric Chopin y el enigmático *Fuego fatuo*», en *Falla-Chopin. La música más pura*, ed. Luis Gago, Granada, Archivo Manuel de Falla, col. «Estudios», serie «Música», núm. 2, 1999, pp. 67-121.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, «Tendencias de la Escenografía Teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo», *Revista de estudios teatrales*, núm. XIII/XIV (1998-2001), pp. 95-135.
- PORRAS SORIANO, Francisco, *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, UNIMA, 1995.
- PRAMPOLINI, Enrico, «Scenografía e coreografía futurista», *La Balza*, núm. 3 (1915), en AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, ed. José A. Sánchez, Madrid, Akal, 1999, pp. 132-133.
- RAMÍREZ, Octavio, «Teatro para el Pueblo» [entrevista], *La Nación*, Buenos Aires, 28 de enero de 1934, en AA.VV., *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, ed. José A. Sánchez, Madrid, Akal, 1999, pp. 446-448.
- RIQUELME SÁNCHEZ, José, «El pintor Gustavo Bacarizas: Gibraltar 1873 - Sevilla 1971», *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños*, núm. I (1989), pp. 73-76.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991.

- , «Divagación a la luz de las candilejas», *La Pluma*, núm. III (1920), pp. 113-119.
- , «Teatros. Hechizo esclavo y estilo español», *La Pluma*, núm. XIX (1921), pp. 374-378.
- , «Las Fiestas del Pueblo. El Himno a la Alegría», *La Internacional*, núm. V (1920), p. 5.
- RODRIGO, Antonina, «Antonia Mercé – La Argentina. El genio del baile español», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. CDLXXXIV (1990), pp. 7-28.
- , *María Lejárraga: una mujer en la sombra*, Madrid, Ediciones Vosa, 1994.
- , *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, 1996.
- , *Recuerdos de Granada*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- RODRÍGUEZ EL DE TRIANA, Fernando, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1957.
- ROMANO, Julio, «Entrevista histórica de flamenco. Antonia Mercé La Argentina», *Nuevo Mundo*, [sin núm.] (1931).
- ROLAND-MANUEL, «Une première: *El Retablo de Maese Pedro*», *Lyrice*, XVII (1923), p. 105.
- , *Manuel de Falla*, París, Cahiers d'Art, 1930.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de escena de España, 1998.
- , «Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo», *Letras de Deusto*, núm. XLVIII (1990), pp. 53-74.
- SÁNCHEZ, Alberto, «Sobre la Escuela de Vallecas», *Litoral*, núm. XVII (1971), pp. 47-56.
- SANZ DE SOTO, Emilio, «Una confesión», en *Historia musical de El amor brujo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986, p. 245.
- SCHLEMMER, Oskar, Moholy-Nagy, László y Molnar, Farkas, *The Theatre of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961.
- SOPENA, Federico, *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1982.
- , *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*, Madrid, Instituto de España, 1976.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Vanguardia y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.
- STARKIE, Walter, *Aventuras de un irlandés en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

- , *Don Gitano: aventuras de un irlandés con su violín en Marruecos, Andalucía y en La Mancha*, trad. Antonio Espina, Barcelona, Ediciones Pallas, 1935.
- TORRES, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- , «De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla», en AA.VV., *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 323-344.
- TORRES, Eduardo, «La última obra de Falla: El Retablo de Maese Pedro», *Cultura musical*, [sin núm.], Cádiz, (6 de abril de 1923).
- VERDAGUER, Mario, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Mallorca, Guillermo Canals, 2008.
- VILLANUEVA, Carlos, *Tientos y silencios 1905-1993*, ed. Jesús Bal y Gay, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.
- VILLAR, Rogelio., «Las pantomimas rusas», *La Esfera*, núm. XXX (1916), en Pedro Juan Almeida Cabrera, *Néstor y el Mundo del Teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Nestor, 1995.
- ZULOAGA, Ignacio, *Epistolario*, Zumaya, Caja de Ahorros Municipal, 1989.

- Catálogos de exposiciones

- AA.VV., *Cinco escenografías para Manuel de Falla. 1919 – 1996* [catálogo de la exposición], Granada, Diputación de Cultura, 1996.
- AA.VV., *Manuel de Falla y la Alhambra* [catálogo de la exposición], eds. Yvan Nomnick y Francisco Baena, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005.
- AA.VV., *Guía. La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* [catálogo de la exposición], eds. Patricia Molins y Pedro G. Romero, Madrid, Museo de Arte reina Sofía, 2007.
- AA.VV., *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* [catálogo de la exposición], Barcelona, CaixaForum, 2011.
- BACARISAS, Gustavo, *Gustavo Bacarisas: del 5 al 29 de noviembre 1987* [catálogo de la exposición], Sevilla, Sala de Exposiciones, Pasaje Villasís, 1987.
- , *Dibujos de G. Bacarisas: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla* [catálogo de la exposición], Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, 1974.

- DANILINA, Ulía, «Obras maestras del arte escenográfico teatral de principios del siglo XX en la colección del Museo Estatal Central de Teatro A. A. Bajrushin», en AA.VV., *Los Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* [catálogo de la exposición], Barcelona, CaixaForum, 2011.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan, *La Escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano, 1800-1936* [catálogo de la exposición], Sevilla, Diputación de Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, 2002.
- CASTILLO HIGUERAS, José Miguel, *Hermenegildo Lanz. Granada y las vanguardias culturales (1917-1936)* [catálogo de la exposición], Granada, Archivo Manuel de Falla y Ayto. de Granada, 1994.
- , «Consideraciones sobre las primeras escenografías de *La vida breve*», en *Manuel de Falla: La vida breve*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 171-221.
- PERSIA, Jorge de, *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo: las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)* [catálogo de la exposición], Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993.
- MARTÍNEZ, Yanisbel, «Hermenegildo Lanz y los títeres», en *Títeres, 30 años de Etcétera*, [catálogo de la exposición], ed. Yanisbel Martínez, Granada, Parque de las Ciencias, junio de 2012 a julio de 2013, pp. 28-47.
- NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro, *Arquitectura Teatral en España* [catálogo de la exposición], Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Exposición antológica del maestro Gustavo Bacarissas (1873-1971): Madrid, 8-28 febrero* [catálogo de la exposición], Madrid, Cedesa, 1974.
- VIÑES, Hernando, *Retrospectiva 1927/1983* [catálogo de la exposición], Fundación Telefónica, Madrid, 1999 - 2000.

- Tesis doctorales y trabajos de investigación

- ARJONA GONZÁLEZ, M^a Victoria, *La Vida Breve. Génesis y Recepción de la obra. Producciones Escénicas 1913-2013*, Trabajo fin de Máster, Máster en Patrimonio Musical, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Granada, Universidad de Oviedo, 2013.
- BUDWIG, Andrew, *Manuel de Falla's Atlantida: an historical and analytical study*, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, 1984.

- CASTRO LUNA, Manuel, *Gustavo Bacarissas (1872-1971) y su influencia en la pintura sevillana del siglo XX*, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
- CHINCHILLA MARÍN, Isabel, *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla*, Memoria de Licenciatura, Granada, 1985.
- CHRISTOFORIDIS, Michael, *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*, Tesis Doctoral, The University of Melbourne, 1997, 2 vol.
- SEVILLA LLISTERRI, Inés, *El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2015.
- TORRES, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla: interconexiones entre música, texto y acción dramática*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2004, 2 vol.
- VELA CERVERA, David, *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 1996.

- **Prensa periódica**

- ANÓNIMO, «El centro artístico», *Gaceta del Sur*, Granada (26 de mayo de 1922).
- ANÓNIMO, «Los muñecos del Retablo de Maese Pedro», *El Liberal*, Sevilla (30 de enero de 1925).
- ANÓNIMO, «El homenaje a Falla», *El Defensor de Granada* (2 de diciembre de 1927).
- ANÓNIMO, «Ha muerto *La Argentina*», *El Heraldo* (20 de julio de 1936).
- ANÓNIMO, «Ha muerto Antonia Mercé, *La Argentina*, la más grande bailarina española sobre los escenarios del mundo», *La Libertad* (21 de julio de 1936).
- ABRIL, Manuel, «El estreno de *El amor brujo*. La decoración», *La Patria*, Madrid (16 de abril de 1915).
- , «Estreno de *El amor brujo*. *Gitanería en un acto y dos cuadros*, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorada por Néstor de la Torre», *La Patria*, Madrid (20 de abril 1915).
- , «Emoción y pirueta», *Blanco y Negro*, Madrid (1 de febrero de 1925).
- BENEDITO, Rafael, «*El amor brujo*. Hablando con Manuel de Falla», *La Patria*, Madrid (15 de abril de 1915), Archivo Manuel de Falla, Ref. 6409/35.

- , «El estreno de *El Amor brujo*: El libreto y la música», *La Patria*, Madrid (16 de abril de 1915).
- BOLÍN, Luis Antonio, «Dos artistas españoles en Londres», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (7 de julio 1935).
- BORGES, Tomás, «Falla, Pastora, Néstor, Martínez Sierra», *La Tribuna*, Madrid (16 de abril 1915).
- BORRÁS, Tomás, «Resulta *El amor brujo*...», *La Vanguardia*, Madrid (6 de junio de 1915).
- CADENAS, Juan José, «La vida del teatro», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (7 de mayo de 1916).
- CORPUS-BARGA, «El retablo de Maese Falla», *El Sol*, Madrid (30 de junio de 1923).
- ENCINA, Juan de la, «El gran teatro del mundo», *La Voz*, Madrid (29 de junio de 1927).
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «Evocación a Pastora Imperio: la fuerza de la inspiración», *ABC*, Madrid (16 de septiembre de 1979).
- , «Antonia Mercé, La Argentina: Un hito», *ABC*, Madrid (7 de noviembre de 1990).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «Aquel titiritero a la vera de Lorca», *El País*, Madrid (30 de mayo 2012).
- GARCÍA, Félix, «Recuerdo de Falla», *ABC*, Sevilla (2 de julio de 1978).
- GNOMO, El, «El último bombón de la bombonera. Pastora, Néstor y El amor brujo», *Gacetilla de Madrid*, Madrid (20 de abril 1915).
- GÓMEZ BAJUELO, Gil, «Evocación a Juana La Macarrona», *ABC*, Sevilla (15 de diciembre de 1945).
- HOYO, José María, «El teatro por dentro. Vestuario y decoración. II», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (14 de junio de 1925).
- MARIEMMA, «Manuel de Falla y “El amor brujo”», *ABC* (4 de diciembre de 1997).
- MORA GUARDINO, José, «Crónicas Granadinas. El teatro “cachiporra” andaluz», *La Voz*, Madrid (12 de enero de 1923).
- , «Crónicas Granadinas. El teatro “cachiporra” andaluz», *La Voz*, Madrid (19 de enero de 1923).
- NELKEN, Margarita, «*La Argentina* y el triunfo de *El amor brujo*», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (24 de enero de 1926).
- LOBATO, María, «Antonia Mercé “La Argentina” y Gustavo Bacaristas», *ABC: Tribuna Abierta*, Madrid (14 de enero de 1991).

- RIVAS CHERIF, Cipriano, «Diatriba contra los grandes espectáculos. Teatro y cine. Una sala y un tabladillo», *ABC* (5 de noviembre de 1928).
- , «Por el Teatro Dramático Nacional. Escuela», *El Sol* (29 de julio de 1932).
- RODENA, Miguel, «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas», *ABC* (8 de noviembre de 1945).
- RODRIGO, Antonina, «Antonia Mercé, primera víctima del 18 de julio», *El País* (18 de julio de 1986).
- , «El legendario bailar Vicente Escudero», *Tiempo de historia* (1 de junio de 1980).
- SAINZ DE LA MAZA, R., «Manuel De Falla, En Granada: *El Retablo De Maese Pedro*. Otras Obras Nuevas De Falla», *El Sol*, Madrid (25 de octubre de 1921).
- , «Teatro María Guerrero: “La vida Breve” y “El Retablo de Maese Pedro”» *ABC* (2 de diciembre de 1945).
- SALAZAR, Adolfo, «Manuel De Falla. En Granada: *El Retablo De Maese Pedro*. Otras Obras Nuevas De Falla», *El Sol*, Madrid (25 de octubre de 1921).
- , «Información teatral de España y del extranjero», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (14 de enero de 1923).
- SASSONE, Felipe, «El decorado de las comedias», *ABC: Blanco y Negro*, Madrid (16 de agosto de 1925).
- SECO DE LUCENA, Luis, «En Granada. El maestro Falla, Madrid», *ABC*, Granada (18 de mayo de 1921).
- VALLE-INCLÁN, Ramón de, «El teatro en España», *ABC* (23 de junio de 1927).
- WALTER, «Manuel de Falla ha triunfado...», *La Vanguardia*, Madrid (4 de abril de 1925).

Fuentes electrónicas

- ANÓNIMO, «Vida y obra» [en línea] (Asociación Hernando Viñes), en <http://www.hernandovines.com/vida.html> (03/04/2017).
- AMÉRICA, «El amor brujo. Primera parte» [en línea], en <http://miespacioflamenco.blogspot.com/2008/09/el-amor-brujo.html> (12/02/2017).
- BARBERO, David y CONSUEGRA, Gabriel, «El amor brujo a través de la crítica musical» (*Musicalia*, núm. 5, Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco» de Córdoba), en <http://www.csmcordoba.com/revista->

musicalia/musicalia-numero-5/230-el-amor-brujo-a-traves-de-la-critica-musical (10/4/2017).

—, «Monográfico Manuel de Falla» [en línea] (notas al Programa), en http://www.festivaldeubeda.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=39 (11/6/2010).

COSTA MADRIÑÁN, Julio, «La danza en España» [en línea], en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ihcSCj_yY5sJ:www.danzaballet.com/modules.php%3Fname%3DNews%26file%3Darticle%26sid%3D121+antonia+merc (12/06/2010).

DÍAZ SANDE, José, «*El amor brujo*: Gitanería de un acto y dos cuadros» [en línea], en http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1090:el-amor-brujo-entrevista&catid=46:entrevistas&Itemid=116 (11/12/2016).

MARTÍNEZ, Yanisbel, «La Europa de las Vanguardias. Proyecto ALL STRINGS ATTACHED – Klemenčič, Podrecca y Lanz: pioneros de los títeres europeos» [en línea] (*Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas*, 2016. Última actualización: 18/08/16), en <http://www.titeresante.es/2016/08/18/la-europa-de-las-vanguardias-proyecto-all-strings-attached-klemencic-podrecca-y-lanz-pioneros-de-los-titeres-europeos-por-yanisb> (12/03/2017).

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Cronología de los proyectos escénico-teatrales en la vida y obra de Manuel de Falla	83
Tabla 2. Estructura Ballet de <i>El amor brujo</i> 1925	258
Tabla 3. Cronología: <i>El amor brujo</i> y Antonia Mercé	277
Tabla 4. Evolución de espacios en <i>El amor brujo</i> de 1925	283
Tabla 5. Tabla comparativa versiones de <i>El amor brujo</i>	289
Tabla 6. Cuadro de presencias de <i>El amor brujo</i>	292
Tabla 7. Clasificación de los personajes de <i>El retablo</i>	309
Tabla 8. Tabla de bocetos escenográficos	351
Tabla 9. Figurines títeres	374
Tabla 10. Figurines los personajes del retablo.....	376
Tabla 11. Cronología de <i>El retablo de maese Pedro</i>	395
Tabla 12. Soluciones de los títeres para los diferentes planos escénicos de <i>El retablo</i> ..	415
Tabla 13. Desarrollo dramático de la acción de <i>El retablo</i>	416
Tabla 14. Cuadro de presencias de <i>El retablo</i>	419
Tabla 15. Tabla comparativa puestas escénicas de vanguardia.....	659
Tabla 16. Tabla de correspondencia.....	683

ANEXOS

ANEXO I. CORRESPONDENCIA TRANSCRITA Y REVISADA

Tabla 16. Tabla de correspondencia

DATACIÓN CORRESPONDENCIA TRANSCRITA Y REVISADA				
NÚM.	DESTINATARIO	FORMA	LUGAR	FECHA
1	De Falla a Gregorio Martínez Sierra	Carta	Alta Gracia, Argentina	14-09-1923
2	De Bacarisas a Falla	Carta	París	22-11-1923
3	De Bacarisas a Falla	Carta	París	24-11-1924
4	De Bacarisas a Falla	Carta	—	09-04-1925
5	De Bacarisas a Falla	Carta	—	22-04-1925
6	De Bacarisas a Falla	Carta	Sevilla	08-07-1925
7	De Néstor a Falla	Carta	Madrid	06-1915
8	De John B. Trend a Falla	Carta	Madrid	10-1920
9	De Falla a John B. Trend	Carta	Granada	06-03-1923
10	De John B. Trend a Falla	Carta	—	14-03-1923
11	De John B. Trend a Falla	Carta	Sevilla	04-04-1922
12	De John B. Trend a Falla	Carta	—	02-06-1923
13	De John B. Trend a Falla	Carta	—	09-11-1923
14	De Falla a John B. Trend	Carta	—	28-11-1923

15	De Falla a John B. Trend	Carta	Granada	26-02-1924
16	De Falla a John B. Trend	Carta	Granada	12-03-1924
17	De John B. Trend a Falla	Carta	—	06-05-1924
18	De Falla a John B. Trend	Borrador Carta	—	17-05-1924
19	De John B. Trend a Falla	Carta	—	—
20	De Falla a John B. Trend	Carta	Granada	02-10-1924
21	De John B. Trend a Falla	Carta	Bristol, Inglaterra	03-10-1924
22	De John B. Trend a Falla	Carta	—	09-10-1924
23	De John B. Trend a Falla	Carta	Bristol, Inglaterra	16-10-1924
24	De Falla a John B. Trend	Carta	Granada	03-01-1925
25	De Falla a John B. Trend	Carta	Granada	07-06-1928
26	De John B. Trend a Falla	Carta	—	16-06-1928
27	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Granada	11-12-1922
28	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Frascati, Italia	10-05-1923
29	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Granada	18-11-1924
30	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Granada	05-01-1925
31	De Falla a Segismundo Romero	Carta	No indicado	16-01-1925
32	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Granada	11-09-1925

33	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Granada	05-04-1926
34	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Granada	09-08-1927
35	De Falla a Segismundo Romero	Carta	Granada	25-08-1927
36	De Falla a Zuloaga	Carta	Granada	10-01-1928
37	De Falla a Lanz	Carta	París	28-04-1923
38	De Lanz a Falla	Carta	Granada	04-05-1923
39	De Lanz a Falla	Carta	Granada	25-05-1923
40	De Falla a Lanz	Carta	París	01-06-1923
41	De Falla a Lanz	Carta	París	02-06-1923
42	De Falla a Lanz	Carta	París	04-06-1923
43	De Lanz a María del Carmen de Falla	Tarjeta Postal	—	11-06-1923
44	De Lanz a María del Carmen de Falla	Tarjeta Postal	—	08-07-1923
45	De Falla a Lanz	Carta	Granada	27-08-1924
46	De Falla a Lanz	Tarjeta Postal	Granada	28-08-1924
47	De Lanz a Falla	Carta	Badajoz	08-09-1924
48	De Lanz a Falla	Carta	Granada	—
49	De Falla a Lanz	Carta	—	—

1.1. Sobre el epistolario Falla-Antonia Mercé (1915-1925)

Toda la correspondencia mantenida entre Manuel de Falla y Antonia Mercé se encuentra conservada y catalogada en el Archivo Manuel de Falla dentro de la carpeta de correspondencia 7276.

Para comprender el proceso de ejecución de *El amor brujo* (1925) resulta fundamental analizar detenidamente la amplia actividad epistolar mantenida entre los protagonistas del montaje. Antonia Mercé y Falla solo tuvieron una entrevista física en Granada, antes del estreno de 1925; el resto del tiempo se comunicaron por carta, lo que nos permite hacernos una idea de la extensa correspondencia entre ambos. El análisis de la misma pone de manifiesto una serie de evidencias que exponemos a continuación:

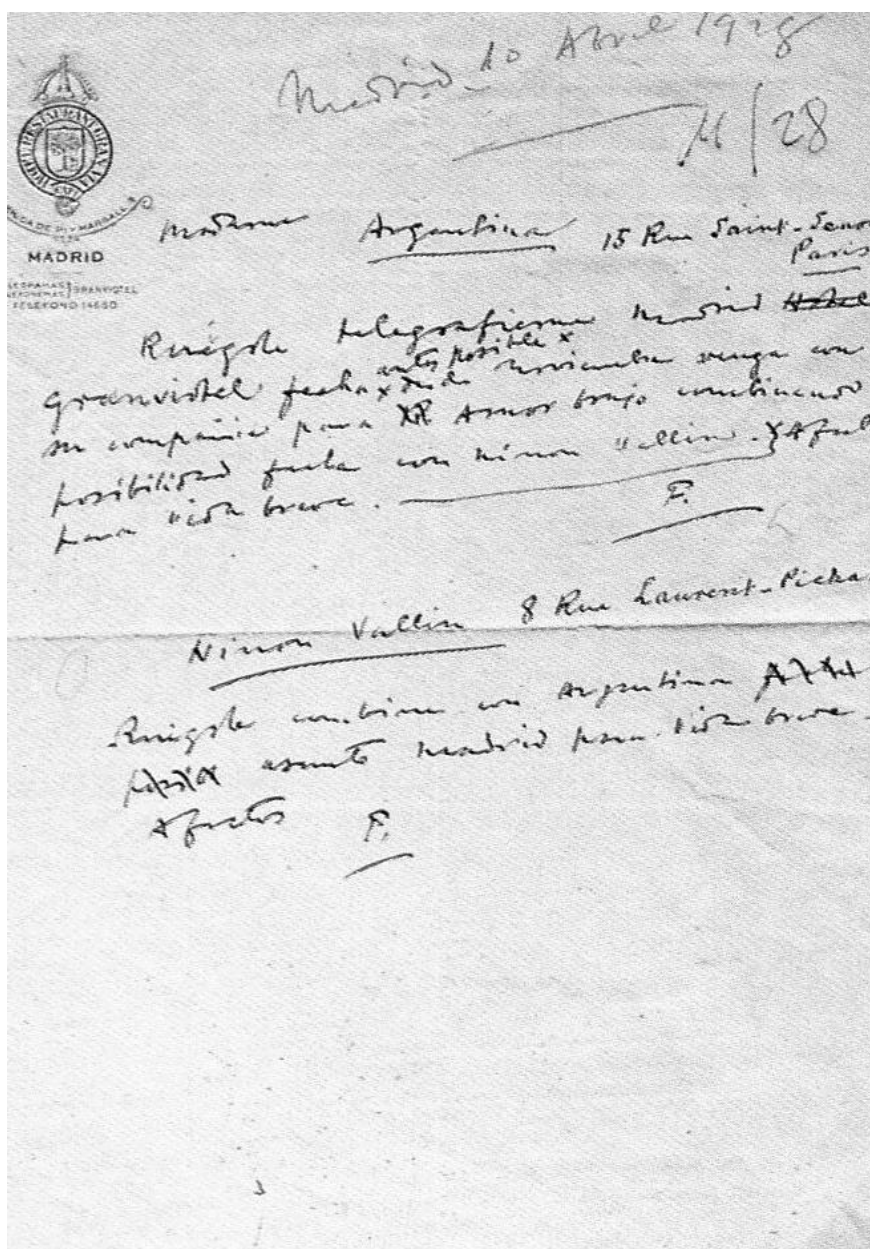
- Desde 1925, Falla se dirige a la Argentina como «la admirable Candelas». Probablemente la razón la encontremos en otra de sus cartas, cuando confiesa: «ya no puedo imaginar este ballet sin usted». En el mencionado libro de Antonio Gallego *Manuel de Falla y El amor brujo* se transcriben una serie de interesantes cartas. Concretamente en una de ellas, se recoge la siguiente afirmación categórica: «Piense, admirada amiga, que usted y “El amor brujo” son, virtualmente, una misma cosa»⁸¹³.
- Desde el primer momento Antonia Mercé reconstruyó la pieza eliminando los pasajes narrativos y centrándose en la danza, sin eliminar el carácter gitano del argumento. Sus propuestas debieron ser de gran interés, ya que logró el difícil empeño de que Falla accediera a retocar ligeramente algunos aspectos de la partitura: «Querida Antonia: He pasado unos días malos con los nuevos cambios en la partitura y ésta es la única razón por la que aún no he contestado sus amables cartas anteriores»⁸¹⁴.
- Otro de los aspectos que se deducen del extenso epistolario Falla – Antonia Mercé, es la profunda admiración y respeto que el músico gaditano sentía por la bailarina, a quien se dirigía con incluso más afecto y cariño, pese a los

⁸¹³ Antonio Fernandez-Cid, «Antonia Mercé, La Argentina: Un hito» *ABC*, Madrid (7 de noviembre de 1990).

⁸¹⁴ Carta de Falla a la Argentina, Granada, 10 de septiembre de 1925, Colección de la Ópera de París, Ref. 2198.

formalismos e incluso frialdad de la correspondencia, que a otros colegas de profesión, como Halffter o Pahissa. «Es bien conocida –comenta Antonio Fernández Cid– la medida, el tacto de Don Manuel de Falla cuando suscribía un comentario y hasta qué punto sus epístolas eran fruto de un minucioso cálculo para decir, ni más ni menos, aquello que deseaba manifestar»⁸¹⁵.

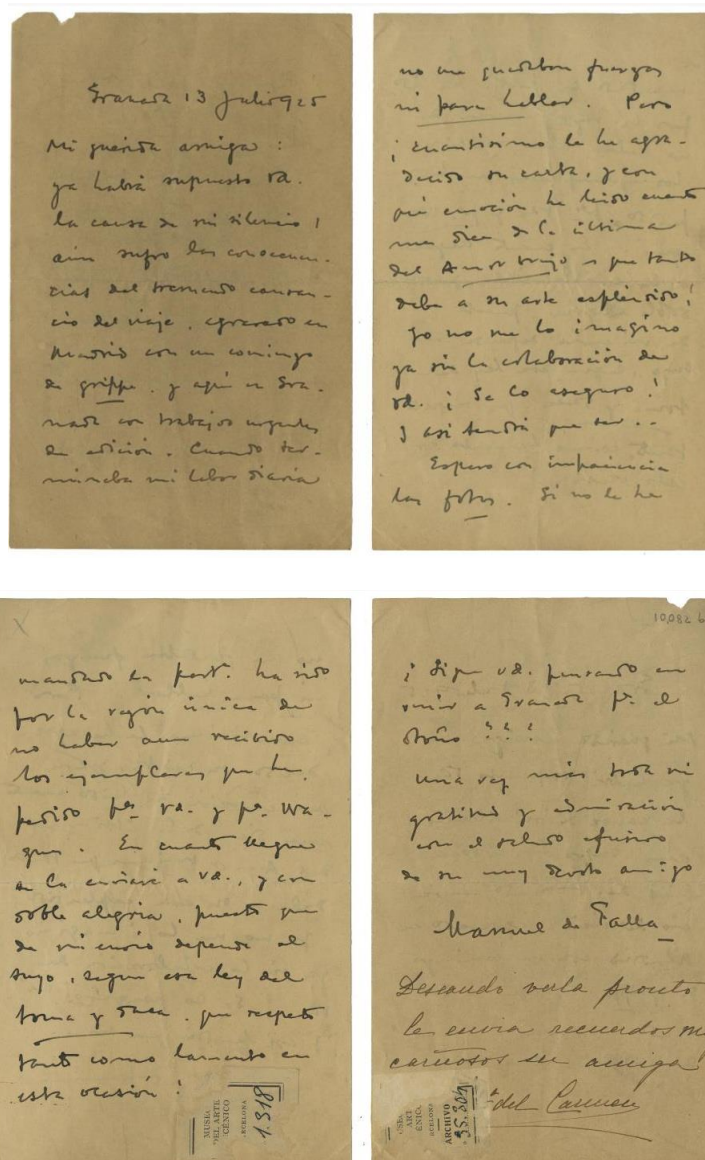
⁸¹⁵ Antonio Fernández-Cid, «Antonia Mercé, La Argentina: Un hito» (ob. cit.).



NUMERACIÓN	Anexo I. Fig. 1
TÍTULO/ DESCRIPCIÓN	Carta manuscrita de Falla a Antonia Mercé
AUTOR	Manuel de Falla
AÑO	10 de abril de 1928
MEDIDAS	210x297 cm
TÉCNICA	—
FUENTE	AMF
OBSERVACIONES	—



NUMERACIÓN	Fig.
TÍTULO/ DESCRIPCIÓN	Tarjeta postal de Falla a Antonia Mercé
AUTOR	Manuel de Falla
AÑO	Granada, 5 de mayo de 1925
MEDIDAS	—
TÉCNICA	—
FUENTE	MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques) Institut del Teatre. Ref.: 395910
OBSERVACIONES	Contiene detalles sobre la composición de <i>El amor brujo</i>



NUMERACIÓN	Fig.
TÍTULO/ DESCRIPCIÓN	Carta de Falla a Antonia Mercé
AUTOR	Manuel de Falla
AÑO	Granada, 13 de julio de 1925
MEDIDAS	—
TÉCNICA	—
FUENTE	MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques) Institut del Teatre. Ref.: 395961
OBSERVACIONES	La carta contiene elogios de Falla a la actuación de la bailaora en <i>El amor brujo</i>

1.2. Transcripción de carta de Manuel de Falla a Gregorio Martínez Sierra

Carta nº 1- de Manuel de Falla

(Mecanografiada)

Alta Gracia, 14 de septiembre de 1943

Señor Don Gregorio Martínez Sierra.

Querido Gregorio: Desde hace bastante tiempo, y especialmente desde que recibí la última liquidación de Chester, he querido escribirle, pero la falta de salud, primero, y luego una iritis que durante varios meses he venido padeciendo, me han impedido hacerlo. En dicha liquidación (demasiado modesta para ser la única que he recibido desde mucho antes de mi salida de España) hay a su favor una suma de £34.3.3 que Chester le tiene reservada: Puede Ud. por lo tanto reclamársela pidiéndoles al mismo tiempo que le envíen directamente cuantos derechos le tengan igualmente reservados. Ya sabe Ud. la dirección postal: J. & W. Chester Ltd., 11 Great Marlborough Street. *London. W.*

Desde hace años vengo reclamándoles, entre otras cosas, el pago de derechos que se han atribuido indebidamente en Estados Unidos, respondiendo siempre a mis reclamaciones que los autores españoles recibimos por mediación de la Sociedad de Madrid los derechos sinfónicos y el pequeño derecho, lo que, según afirma la Sociedad, no es cierto, por lo menos hasta mi salida de España. Para el futuro pretendo que la entidad *Galaxi* de Nueva York me envíe directamente los derechos que por mis obras me correspondan, pero sin resultado hasta el momento, pues para hacerlo reclaman la autorización de Chester, y éste no la ha dado...

Ahora paso a otro asunto, también concerniente a nuestras obras. Quiero referirme al reparto de derechos por irradiación de las representaciones en el Colón y el que, sin duda por error involuntario, su representante le hizo reservar a Ud. un 20% en lugar del 15%, que es el fijado por la Sociedad de Autores en sus repartos de derechos de irradiación. Así lo he hecho observar a *Ricordi Americana* (que, como Ud. sabe, administra con tanta eficacia como equidad, en cuanto a su comisión, nuestros derechos en el Colón) y así también espero de Ud. que lo confirme a dicha casa para que lo tenga en cuenta en las liquidaciones futuras, aunque dejando las pasadas tal como se han hecho.

Y a propósito del reparto de los otros derechos (los principales) por representaciones escénicas, voy a permitirme también rogar a usted que fije su atención y buena voluntad en la desproporción del porcentaje que se le reserva, tratándose de escenarios para *ballets* y no de libretos de ópera, en cuyo caso sí estaría dentro de las normas generalmente establecidas. Claro está que Ud. con razón, podrá decirme que así se ha venido haciendo desde que se estrenaron el *Amor brujo* y el *Sombrero*, pero si hace Ud. memoria recordará que el *Amor brujo* tenía cuando se estrenó bastante texto, el que luego, al convertirlo, de común y feliz acuerdo, en *ballet*, quedó reducido al de

las canciones. Y por lo que concierne al escenario de la nueva versión, parte del mismo fue hecho por mí (como Ud. también recordará), así como la *mise-escène*, que, basada en su argumento, debí establecer para las representaciones del ballet. Lo mismo digo respecto a los títulos de algunas de las escenas y danzas como, por ejemplo, el de la *Ritual del Fuego*, y, sobre todo, mi labor de ampliación de toda la partitura instrumental para ajustarla al plan orquestal de un *ballet* que pretendíamos (como se ha conseguido) fuese representado en grandes teatros.

En cuanto al *Sombrero de tres picos*, además de haber realizado este mismo trabajo de ampliación de la partitura y de haberle añadido nuevas escenas y danzas, como la del Molinero, el Corregidor, los Alguaciles y la Molinera, la extensa Danza final, etc., etc., le ruego a Ud. recuerde que sólo tiene el ballet dos breves coplas como texto cantado, y aunque se ha hecho siempre el reparto de derechos en la misma forma que para el *Amor brujo*, ello ha obedecido a que Diaghilev, al hacerse con nosotros su contrato antes del estreno (autorizado por él) de la primera versión, fijó por error (uno de tantos demasiado frecuentes en él) para el reparto de la *prima* que nos abonó, el *porcentaje* que hubiese correspondido a los autores de una ópera. Yo no quise entonces poner las cosas en su punto exacto porque, como Ud. sabe, siempre he sentido gran antipatía ante toda posible discusión de ese carácter entre verdaderos amigos, y puede Ud. creer que si ahora me permito hablarle de estas cosas, no sólo es pensando en los muchos años que ya lleva rigiendo esa norma de reparto, sino, muy especialmente, en razón a las tan especiales circunstancias *económicas* en que ahora me hallo, sin poder recibir nada de España ni tampoco beneficiarme más que de una mínima parte de los derechos que produce mi música. Aun del recurso de dirigir conciertos y de otras actividades propias de mi oficio, poco puedo servirme a causa del estado de mi salud. Claro está que, gracias a Dios (y no sé cómo dárselas), el buen ánimo nunca me falta, pero debo vivir en constante vigilancia para evitar deudas, que es una de las cosas que más me aterrorizan.

En resolución (como diría Don Quijote): usted decide lo que crea justo y equitativo, y esa decisión la espero con toda confianza. Mientras, reciba el afectuoso saludo que le envío con el recuerdo de nuestra vieja amistad.

Manuel de Falla

Sale esta carta con gran retraso de su fecha a causa de una nueva recaída sufrida en mis males.

S/c Chalet «Las Espinosillas»

Alta Gracia (C. de Córdoba)⁸¹⁶

⁸¹⁶ Archivo de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Barcena, propiedad de Enrique Fuster del Alcázar.

1.3. Transcripción de cartas inéditas enviadas por Gustavo Bacarisas a Manuel de Falla (1923-1925)⁸¹⁷

Carta nº 2- De Gustavo Bacarisa

París, 22 de Noviembre de 1923

Hotel Mont-Yhabor

Rue Mont-Yhabor

Mi [*sic*] querido maestro y amigo,

Vuelvo ahora mismo del concierto que la Barrientos y Nin han dado en el Teatro de Champs Elysées. El teatro estaba lleno, la hermosísima sala era un espectáculo y el éxito ha sido emocionante. Nin tocó exquisitas cosas antiguas de gran belleza, la Barrientos tuvo momentos admirables, pero la coronación de este conjunto de belleza fueron sus canciones, maestro, que esa grande artista interpretó de tal manera que las lágrimas llenaron mis ojos...

Gracias a Ud. querido maestro y a esos admirables intérpretes de sus joyas musicales mi alma ha sentido esta noche una grande dulzura, una santa ternura y aún vibrante de emoción mi espíritu, le forjó estas pobres palabras para darle las gracias.

Como [*sic*] lamento no haber estado presente en el triunfo del Retablo! Yo creí que sería en casa de la Princesa de Polignac y hasta después de haber tenido lugar el concierto no supe si había ido público. Lo sentí muchísimo, y es inútil que le diga cuánto placer he tenido en ver confirmado el éxito anterior públicamente! Al oír su música esta noche volvieron a mi mente los días felices que pasé a su lado lleno de ilusión y entusiasmo, en Granada...recordé los días que pasé en la intimidad de su estudio preparando los croquis (que tan mala suerte tuvieron), para el *Amor Brujo*. —Y recordé la amable hospitalidad de su hermana, la paz y fervor de aquellos días!

Ahora estoy aquí haciendo un trabajo en casa de Piegres Sterne decorando con unos *panneaux un boudoir* —tengo que ganarme la vida, pero trato de hacerlo con la mayor honradez posible— pero como [*sic*] desearía estar en mi rinconcito trabajando en silencio!—

Adiós maestro.

Repito mi enhorabuena por tan merecidos triunfos —le ruego des mis afectuosos recuerdos a su Señora hermana y le envió un cariñoso abrazo su amigo y admirador.

Gustavo Bacarisas⁸¹⁸

⁸¹⁷ Correspondencia original extraída del AMF.

⁸¹⁸ Carta de Bacarisas a Falla, París, 22 Noviembre de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/23). Borrador manuscrito con pasajes de dificultosa lectura.

Carta nº 3- De Gustavo Bacarisas

París, 24 de Noviembre de 1924

Querido maestro y amigo,

Después de haberle escrito apropos. del retablo para Cochran. Pedro Morales me dice que en la lucha entre la Britialo N. O. Company y él para conseguir su obra de Ud. —este se ha retirado así es que la B.N.O. queda dueña del terreno. Me dice también que cree que si Ud. apoyará mi Candidatura [sic] es probable me encargaran el trabajo de mise en scène (como pintor...). O no sé cuales son sus ideas en este asunto pero ciertamente le estaría agradecido si tuviera a bien el que yo colaborase con Ud. — y si para conseguirlo usará su influencia con la empresa.

Yo personalmente siento no sea Cochran el encargado de dar a conocer su obra —pues es amigo y con él creo trabajaríamos a punto.

[sic] Cómo está María? Déle mis recuerdos y reciba un afectuoso saludo de su amigo y admirador

Gustavo Bacarisas⁸¹⁹

Hotel de la Place

Place du Mauie

París

Carta nº 4- De Gustavo Bacarisas

9 de abril de 1925

Mí [sic] querido amigo,

Anoche he hablado con Joaquín Nin sobre la mise en scène del *Amor brujo*: Según él me dijo Ud. no le advirtió que el material hecho para Madrid había desaparecido —puede ser que lo haya usted olvidado. Esta desgraciada circunstancia me obligaría a hacerlo de nuevo cosa que naturalmente requiere su tiempo.

En obsequio a Ud. dije a Nin que estaba dispuesto a hacer el trabajo pero no puedo disponer de mi tiempo hasta pasadas estas fiestas —pues he venido expresamente para hacer notas y estudios que me interesan. Me dice Nin que cuentan con poco tiempo (cosa mala) y en cuanto a medios para realizar su mise en scène, en lo que se refiere a mi trabajo estoy dispuesto a hacerlo gratuitamente, pero con la garantía de que se pueda presentar dignamente.

Necesitaría para poder volver a hacer los croquis una idea del escenario para recordar las situaciones.

Dígame Ud. una palabra sobre este asunto para saber a que atenerme.

⁸¹⁹ Carta de Bacarisas a Falla, París 24 de Noviembre de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/24).

Siento no haya Ud. podido venir por aquí y espero esté ya reestablecido. Mis respetos a María.

Suyo afectuosamente

Amigo y admirador

Gustavo Bacarissas⁸²⁰

Carta nº 5- De Gustavo Bacarissas

22 de abril de 1925

Mi querido amigo,

Hoy he enviado a su dirección los croquis para el «Amor Brujo». Tengo la esperanza que sean de su satisfacción—pues he hecho lo posible dentro de las líneas generales establecidas la vez que trabajamos juntos. Si algo no le satisface dígamelo y yo trataré de corregir mi error. Lástima que nuestros simpáticos amigos la familia Nin no pudieran llevar los croquis al salir de Sevilla— pero creo que llegarán a tiempo. No los he enviado al amigo Nin pues no sé su dirección. Mucho me hubiera gustado estar en París al prepararse la ejecución de su obra y mucho hubiese sido útil para el resultar de la parte que me es encomendada preparar —pero París está muy lejos...

No digo mas [*sic*] ahora pues es tarde y tengo que hacer —le envío también las cuartillas que me envió— y en espera de sus noticias le ruego salude afectuosamente a María del Carmen.

Reciba un abrazo de su amigo y admirador

Gustavo Bacarissas

Perdone como [*sic*] va este escrito tengo mucha prisa⁸²¹.

Carta nº 6- De Gustavo Bacarissas

Sevilla, 8 de julio de 1925

Mi querido amigo y maestro,

De todas partes llegan a mis oídos los ecos de sus merecidos triunfos —cosa que me llena de gozo— y en realidad no creo deba felicitar a Ud. sino a_ellos, a los que tienen la fortuna de oírle y saben apreciar la grandeza de su arte.

⁸²⁰ Carta de Bacarissas a Falla, Sevilla 9 de abril de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25).

⁸²¹ Carta de Bacarissas a Falla, 22 de abril de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25). Borrador manuscrito con pasajes de dificultosa lectura.

Tuve por fin noticias íntimas del *Amor brujo* de Paris —por mi amigo Miguel del Pino y también al fin una cariñosa carta de nuestro amable Joaquín Nin.

No pude darle las gracias por su halagüeño telegrama felicitándome por mí [*sic*] modesta colaboración. El que Ud. haya aprobado lo que en tan pésimas condiciones hiciera, es suficiente premio a mi buena voluntad. Estoy sin embargo, convencido que mi labor fue incompleta e insuficiente pero considerando las especiales circunstancias en que tuve que trabajar, confieso que me ha dolido el que mi nombre haya quedado completamente olvidado. No es a Ud. querido amigo y admirado maestro a quién [*sic*] yo culpo de este olvido —sino a otras personas que creo tenían el deber de no olvidarlo. Y no es mí [*sic*] vanidad la que habla— es que yo vivo de mi trabajo y la vida del artista como Ud. sabe es difícil...

Después de haber escrito estas palabras me parecen tontas y dudo si debo enviarlas a Ud. Pero ¿por qué[*sic*] no he de ser franco con Ud. y decirle lo que siento? O será quizás verdad que lo poco que hice fue tan insuficiente que no merece ni recordarlo? Si así fue inclino la cabeza.

De todos modos crea mi querido amigo que yo sigo siendo el mismo que en Granada tuvo la honra de estar muchos ratos a su lado y que recuerdo esos días de la Alhambra siempre con afecto y admiración por Vd.

Y que estoy siempre dispuesto a servirlo.

Su amigo Gustavo Bacarisas.

Mis afectuosos saludos a María del Carmen⁸²².

1.4. Transcripción de carta enviada por Néstor Martín-Fernández de la Torre a Manuel de Falla

Carta nº 7- De Néstor Martín-Fernández de la Torre⁸²³

Querido amigo Falla:

Acaba de telefonarme de casa de la Marquesa de Villavieja, el Conde de Los Llanos, nos esperan esta noche después de cenar. A las 10 de la noche estoy citado con el amigo Grau y con Abril en «El Gato Negro», calle del Príncipe, que nos acompañarán. Yo sería muy dichoso lo mismo que los demás, en contarle un rato entre nosotros.

Si usted por cualquier causa no pudiera estar en «El Gato Negro» a las 10 ó 10/30, puede usted más tarde cuando pueda, ir a la casa de la Marquesa de Salamanca - calle de Ventura Rodrigo 3.

⁸²² Carta de Bacarisas a Falla, Sevilla 8 de julio de 1925, AMF (carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25).

⁸²³ Carta de Néstor a Falla, Madrid, junio de 1915, contenida en el libro *Néstor y el mundo del teatro*.

Hágame usted lo posible se lo agradecería infinitamente su affmo. y verdadero amigo.

Néstor.

Serrano 82.

1.5. Transcripción de correspondencia entre Falla y John B. Trend⁸²⁴

La figura de John B. Trend es fundamental para entender la génesis de *El retablo de maese Pedro*, por su cercanía a Falla y haber sido el encargado de realizar la traducción al inglés de dicha obra, además de coordinar varias reposiciones de la misma. De la revisión de la correspondencia entre ambos se han transcrito aquellos fragmentos o cartas que se consideran relevantes para esta investigación.

Carta nº 8 - De John B. Trend⁸²⁵

Ateneo Científico Literario y Artístico Madrid

Mayor 19 - (3)

Madrid.

Sr. D. Manuel de Falla.

Carmen de Santa Engracia

[¿Finales de octubre de 1920?]

Mi distinguido amigo,

[...]Pienso a menudo en la vida en su *carmen*, y espero que su salud sea completamente restaurada y que no haya necesidad de bajar dos veces al día a ver al médico. ¿Cómo va el Maese Pedro, y las otras cosas? Acabo de leer en el Ateneo una cosa sobre *El retablo* con música arreglada de Cecilio de Roda⁸²⁶ -es decir:



y unos dibujitos (muy divertidos) de Joaquín Xaudará...

⁸²⁴ Correspondencia revisada en: Manuel de Falla-John B. Trend, *Epistolario (1919-1935)*, Ed. Nigel Dennis, Universidad de Granada, Archivo Manuel de Falla, 2007.

⁸²⁵ Fragmento carta de John B. Trend a Falla, Madrid, ¿Finales de octubre de 1920?, *Epistolario: (1919-1935)* / Manuel de Falla, John B. Trend, Nigel Dennis (edición), Granada, Universidad de Granada, 2007.

⁸²⁶ El musicólogo y crítico Cecilia de Roda y López, Director durante una temporada del Real Conservatorio de Madrid y amigo de Falla, con quien intercambia correspondencia ocasionalmente.

Carta nº 9- De Falla

Granada, 6 de marzo de 1923

Mi querido amigo:

¿Vendrá usted a Sevilla para Semana Santa, según proyectamos en nuestro viaje a la Zubia? ¡Cuánto me alegraría de que así fuese! El 23 y 24 de este mes dará la Sociedad Filarmónica de Sevilla las primeras audiciones, en concierto, del Retablo. Ya están estudiando la parte vocal y yo marcharé a Sevilla el 15 para los últimos ensayos.

¿Recibió usted un programa que le envié de nuestros Títeres de Cachiporra? Si este verano viene usted a Granada presenciará usted alguna representación y espero será muy de su gusto...

Carta nº 10- De John B. Trend

14 de marzo de 1923

Sr. Don Manuel de Falla

Mi querido amigo,

Le debo a usted mil cartas para todos sus envíos: sus cartas; el programa de los [tachado: Tintero] Títeres (que me interesaría enormemente, si hay otras representaciones); la música de las Noches con piano duet; y, últimamente su telegrama.

[...] me alegro muchísimo que van a tocar y cantar *El retablo*. Voy a trabajar en Granada con la traducción; y tengo [tachado: ya] una copia de la versión original inglesa, de 1920⁸²⁷.

[tachado: El Sr.] Dent le saluda afectuosamente, y se interesa mucho por el éxito del *Retablo*. ¡Ojalá que Londres [tachado: no] está tan lejos de Sevilla!

Hasta el 23; y con mi amistad muy sincera.

[tachado: Su]

John Brande Trend

Carta nº 11- De John B. Trend

Hotel Royal Sevilla

⁸²⁷ Trend se refiere a la primera traducción del Quijote hecha por Thomas Shelton. Admiraba mucho el lenguaje de esta traducción (muy cerca del de Cervantes, según dice en varias cartas posteriores) y, como ya he señalado, se proponía utilizarla, en la medida de lo posible, en su propia traducción de *El retablo*.

Sevilla, 4 de abril de 1922

Mi querido amigo,

Recibí ayer su carta con las noticias de su próximo viaje a Bruselas: me alegro mucho en la ocasión del estreno de *La vida* [tachado: Bruselas] *breve* en el Teatro «de la Monnaie» [...] He pasado una hora con el Sr. Asquith; hablando del Retablo; y le he explicado la situación de su casa. Pero le he dicho que está usted muy ocupado con las copias, y con otros asuntos. [...] La traducción del Retablo está terminada; pero hay que revisarla. De todos modos dejaré la partitura vocal con Don Eduardo [Torres].

¿Cuándo estará usted de vuelta de Bruselas? ¿Se queda usted en París hasta el estreno del Retablo?

Todos estamos muy tranquilos; ¡Sevilla es otra cosa sin ustedes! Con muchos recuerdos y a su hermana

Su amigo afectísimo

John Brande Trend

Carta nº 12- De John B. Trend

Café Miranda & Suizo / Escorial

2 de junio de 1923

Mi querido amigo,

¡Soy el peor de todos los corresponsales! Pero no puedo omitir de enviarles dos renglones de felicitación para el estreno del Retablo en París; que (según me ha dicho su hermana) debe tener lugar el 10 de este mes⁸²⁸, [tachado: En] Cada día en las últimas semanas tenía yo la intención de escribirle una carta; pero escribiendo otras cosas, y siendo un poco distraído con varias lecturas y varios trabajos, los días se iban pasando sin que la carta llegaba a ser escrito.

Pasé unos diez días en Granada en casa del Sr. Temple. Está muy bien la casa, y muy simpáticos los señores; pero encontré que está demasiado lejos de Granada (en toda la extensión de la palabra). Por ejemplo, eso de tener que llegar más o menos en tiempo para cenar a las ocho, lo hacía casi imposible de ver a sus amigos. He visto a don Fernando de los Ríos, a Doña María del Carmen, y al señor (cuyo nombre no recuerdo) que estaba haciendo los muñecos para el Retablo⁸²⁹. No vi a don Fernando Vílchez: pero pasé un rato con la señora una tarde en el carmen. La traducción del Retablo está en el correo ya, y debe llegar en París inmediatamente.

⁸²⁸ El estreno escenificado de El retablo tiene lugar en París, en el palacio de la Princesa de Polignac, el 25 de junio y no el día 10.

⁸²⁹ Trend se refiere a Hermenegildo Lanz, colaborador de Falla y Lorca en los Títeres de Cachiporra, para los cuales pintó los decorados y talló en madera las cabezas de los títeres. Para el estreno de El retablo en París pintó los decorados y realizó las cabezas.

Espero que, tal como es, llegue [tachado: más o menos] a conservar [tachado: sus] las frases y los ritmos de la música: [tachado: es creo, que lo hace «rnás»] en el idioma de la primera [tachado: traductor] traducción entera que se hacía del Quijote.

Cada día yo me sorprendo más con la exactitud de su declamación. En Toledo, por ejemplo, casi la primera palabra que oí, fue «Muchacho»; [tachado: dicho] gritado con los mismos intervalos que los canta su Maese Pedro. En mi traducción, he conservado todo lo que [tachado: que puedo] podía de las palabras y las frases del original [...] El idioma inglés de estos tiempos era mucho más cerca al castellano, que lo es ahora.

He tenido muchísimo cuidado en que el acento de las palabras inglesas caiga siempre en el mismo sitio que el acento del castellano; y he cuidado también de no romper la frase musical. [...]Y con la esperanza de oír El retablo uno de estos días en Londres...

Carta nº 13- De John B. Trend

9 de noviembre de 1923

Mi querido amigo,

Cuántos meses que he tenido la intención de escribirle, y no lo he hecho! Me alegro muchísimo que se van a tocar El retablo en uno de los conciertos Wiéner; supongo que se trata de una audición, y no de una representación escénica. ¡Ojalá que fuera yo un coronel en disposición, o ex-ministro con sueldo, para tomar el tren para París, con la misma facilidad con que se toma el metro para Holland Park! [...]

Lo que propongo es lo siguiente:

Venga usted desde París a Le Havre. Yo encargo un camarote para usted, y le encuentro por la mañana en Southampton. (Los barcos están bien -como los que van de Barcelona a Mallorca, pero un poco más grandes-). Después de dar un vistazo a Southampton (que vale la pena de verse), nos marchamos a Salisbury, ver la catedral, almorzamos y salimos para Bristol, donde hay buenos amigos nuestros, que tienen casa de campo del siglo XVIII, jardines "escénicos», vista al mar, [tachado: auto] y calefacción en todas partes!⁸³⁰ Me han preguntado varias veces si no era posible traerle a usted a pasar unos días allí.

Visitamos Bath, Wells y Gloucester en auto, (las hojas encarnadas de otoño resultan más hermosas que nunca en estos días). Luego vamos en pocas horas a Cambridge, donde la casa de Dent está siempre a su disposición; (¡Y hay una sin par cocinera!). Después, volvemos a Londres el día del concierto, y salga usted por la

⁸³⁰ Trend se refiere a su amigo Philip Napier Miles. propietario de una finca impresionante - King's Weston- situada cerca de Bristol. Aunque compositor de formación. Miles era más conocido como mecenas y organizador de festivales de música. Desempeña un papel decisivo en 1924 cuando se estrena El retablo en Gran Bretaña.

mañana, sin trabajo, sin complicaciones, ni apuros de ninguna clase; y después de todo vuelve usted a Granada en condiciones admirables para terminar el concierto, ¡que tanto esperamos!

Yo necesito mucho verle, y sobre todo en lo referente al Retablo.

Hace unas semanas los Kling me han encargado la traducción inglesa. En primer lugar les he dicho que he hecho la traducción para usted. Pues, insistiendo ellos en un arreglo, les he pedido una suma contada (para pagarse al [tachado: terminar] entregar la traducción) que es lo que se hacen en estos casos para trabajos literarios. Les he dicho una cantidad mucho menor que una casa alemana ha pagado hace dos años a Dent para un trabajo semejante, Pero, si todo esto va a incomodarle a usted en algún modo, yo haré otra cosa -algo que conviene a usted-. He pensado que una suma contada sería preferible; para no tener nada que hacer con sus derechos de representación, etc. Los Kling han aceptado de buena gana, y supongo que la cosa va bien. Actualmente estoy trabajando en las direcciones escénicas.

Me ocurre una cosa.

Con dos juegos de muñecos, de tamaños diferentes, resulta la ópera muy difícil, y (sobre todo) muy costosa para representarse [tachado: al menos de] en Inglaterra -al menos con la frecuencia que yo espero-y por eso, quisiera añadir una nota, diciendo algo así:

«En caso de que no haya muñecos de tamaños distintos, los muñecos representativos de las personas puedan ser sustituidos por personas vivas» ¿Cómo le parece a usted?"

Tengo miedo de que si no se pone esto, la ópera pueda parecer demasiado costosa, y difícil a manejar.

De todos modos, venga usted a [tachado: La Havre. Y] Bristol y Cambridge. Serían unos días de reposo y de quietud, sin compromisos de ninguna clase [...]

Pues, ¡venga usted! Su amigo afectísimo

John Brande Trend

Carta nº 14- De Falla

Granada, 28 de noviembre de 1923

Mi querido amigo:

Cuanto he lamentado no poder seguir el maravilloso programa de viaje a Inglaterra que con tanta bondad me indicaba usted en su carta recibida en París! Tanto me tentaba su proyecto que mi primer deseo fue realizarlo en cuanto pasara la audición del Retablo, pero luego, y por varias razones, vi con pena que me era imposible y me volví a España lo antes que pude. En Madrid no he tenido un momento libre y por eso no le he escrito antes. Anoche llegué a Granada, y antes de ponerme de nuevo al trabajo le dedico este rato.

En cuanto al asunto con la Casa Chester, me permito recomendar a usted que se reserve los derechos de traducción. No tema usted molestarme en lo más mínimo hablándome de esto. Hágalo usted con entera franqueza y crea que yo tendré una verdadera satisfacción en que usted participe como merece en lo que produzcan las representaciones en lengua inglesa. Como punto de partida he de decir a usted que en la versión francesa de *La vida breve*, el traductor cobra una cuarta parte de la totalidad de derechos.

Respecto a la nota sobre los muñecos representativos de personajes reales estamos absolutamente de acuerdo. Así lo había yo pensado siempre. Pero en ese caso, los actores deberán representar con caretas (masques). El hacer todo con muñecos sólo es útil para salones pequeños como el de Mme. de Polignac.

Me llena de alegría lo que me dice usted de la partitura de Purcell y se lo agradezco infinito así como sus otras noticias sobre artículos Cante jondo etc.

Mis planes ahora son trabajar en el Concierto hasta marzo, en que voy a Madrid para una audición del Retablo en la Filarmónica.

Luego tal vez vaya a Sevilla y en abril de nuevo a Madrid. Ojalá nos veamos para entonces.

Su amigo cordialísimo.

Manuel de Falla.

Carta nº 15- De Falla

Granada, 26 de febrero de 1924

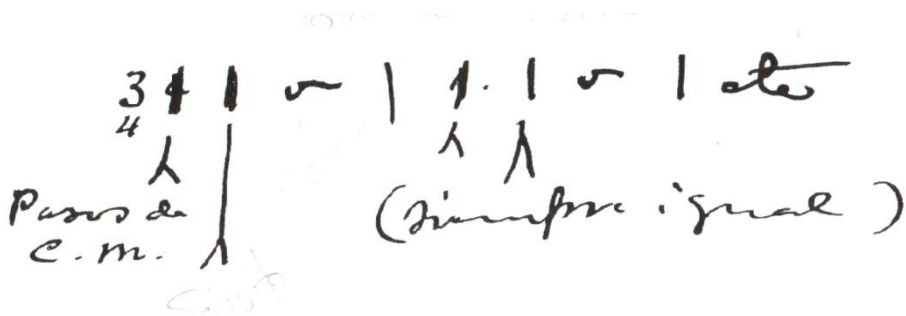
Mi querido amigo:

Ayer he enviado a Chester, corregidas, las 40 primeras páginas del Retablo. (El resto irá en seguida). Con esta ocasión he podido apreciar de cerca la excelentísima labor de usted. Claro está que yo sólo puedo apreciarla de un modo relativo, pero tanto prosódica como fonéticamente me parece admirable y por ello le felicito muy de veras.

Sólo he notado tres pequeñas omisiones que paso a indicarle para que haga usted el favor de subsanarlas en las pruebas⁸³¹:

Falta la traducción de *El Pregón* (1a pág.) y luego, en la entrada de Carlo Magno, yo digo que «los pasos del Emperador y los de las personas de su séquito deben coincidir respectivamente con la primera y la segunda parte de cada compás». ¿Está así en la traducción? Al decir yo respectivamente, quiero expresar esto:

⁸³¹ En esta carta se refleja el perfeccionismo y detallismo con que Falla se ocupa de la corrección de las pruebas de sus obras, así como su interés en controlar la dirección escénica. Finalmente, la carta demuestra la confianza que depositaba en su amigo Trend, en el que delega detalles importantes.



Pasos de las personas de su séquito.

Luego, en la pág. 41 (la de las que irán en el segundo y último envío) han omitido los grabadores esta indicación: "El Trujamán, que desde este momento no abandona más la escena".

¡Y esto es todo! ...

¿Vendrá usted a España como proyectaba? ¡Cuánto me alegraría! A fines de marzo harán en Madrid (Sociedad Filarmónica) una audición del Retablo, y allí estaré. Como la Semana Santa cae este año a mediados de abril, será magnífica en Andalucía... En mayo tendremos en Sevilla los primeros conciertos de la Orquesta Bética de Cámara, en los que tengo puestas grandes esperanzas.

Me gustaría ir a Londres para junio si se arregla al fin la audición en concierto del Retablo. Dirigida por mí. Agradeceré a usted mucho me diga qué hay del asunto para saber si reservo o no esa época. Desde luego no quiero que se haga sin mí la 1ª audición en Londres.

¿Por qué obras clásicas españolas se decidió usted? El Concierto de clavicémbalo sigue marchando...

Con mis afectuosos recuerdos para Mr. Dent reciba usted un cordial abrazo de su amigo

Manuel de Falla

Carta nº 16- De Falla

Granada la Bella, 12 de marzo de 1924

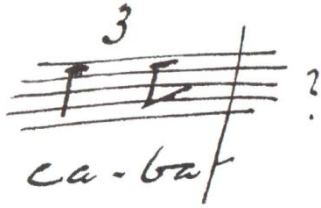
Mi querido amigo:

Supongo que habrá recibido usted mi carta de hace pocos días. Hoy vuelvo a escribirle sobre el Retablo. Al corregir las últimas pruebas he visto que el grabador ha omitido en el n.º. 79 una nota importante:

(Déjese al criterio del Director de escena la actitud en que han de quedar los muñecos del Retablo, después de los golpes de don Quijote.)

Luego, al comienzo de la pág. 56 ha omitido también (en el texto) mi indicación:

(gritando a lo lejos) y ahora otra cosa: ¿sería posible (un compás antes del n.º. 85) conservar para el texto inglés las dos notas



¡Mucho me alegraría!

Al corregir las pruebas he puesto una interrogación en ese momento para que usted decida. Agradecería a usted por lo tanto que hiciese el favor de pasarse por la Casa Chester antes de que den las pruebas al grabador.

Por lo demás, ¡magnífico!

¿Se decide usted a venir ahora a España? El 20 estaré en Madrid (mi dirección allí: Cervantes, 34) y el viernes 28 será el concierto con El retablo y Los Nocturnos. Enseguida me volveré a Granada para seguir trabajando en el Concierto.

Todo mi agradecimiento por sus gestiones para conseguir en Londres la audición en junio del Retablo dirigido por mí. Lo sé por Harry Kling. ¿Lo cree usted posible?

Su amigo cordialmente afectísimo

Manuel de Falla

Mi afectuoso saludo a Mr. Dent.

Carta nº 17- De John B. Trend

Oxford & Cambridge Club/Pall Mall, S.w. 1

6 de mayo de 1924

Mi querido amigo, [...]

Todos los años hay una fiesta de música a Bristol, en el otoño. Esta vez, la dirección quiere poner en escena su Retablo, y me encarga de pedir [tachado: a usted su] permiso de usted.

[...]

Se piensa en la intención (según creo) es dar 3 representaciones del Retablo, precedido por la ópera de Purcell.

Lo peor de la cosa es esto: Parece que los fondos [tachado: del] estén escasos; y aunque usted percibe, naturalmente, todos los derechos de representación (y noticias en la prensa de Londres -se convida a todos los críticos [tachado: importantes prestigiosos]-; sería casi imposible de pagar además los gastos del viaje desde Granada. He ofrecido yo algunas libras, pero parece que sea fuera del alcance [tachado: de la junta] financiero de la junta directiva de convidar a usted para dirigir las representaciones.

Esto ha sido, para mí, un gran desengaño. [tachado: Pues] Pero pienso ahora que sería una [tachado: gran] ventaja dar el Retablo en las provincias antes que en Londres, como se hace muchas veces con obras nuevas importantes. Puedo asegurar que se den noticias extensas en el Times, Observer, Sunday Times, etc.: y convidando a Edwin Evans, tendremos noticias en otras partes; hasta que el público de Londres [tachado: será] estará entusiasmado con la obra antes de sentirla; y cuando (¿el año que viene?) llegaremos a unas representaciones en Londres; dirigidas para usted, tendrá el Retablo un éxito mucho más grande que si no hubiera sido representado anteriormente en Bristol.

Naturalmente, yo [tachado: prefiero] hubiera preferido las representaciones en Bristol dirigidas por usted; [tachado: pues pienso que no estoy con] pero estoy convencido que sería mejor [tachado: -para usted] de dar algunas como ensayos, sin la asistencia de usted, que no dar [tachado: la obra] representación ninguna.

Los cantantes llevarán caretas, según usted me ha escrito; y yo sé (en una manera relativa) cómo se deben cantar, después de oír tantos ensayos [tachado: de le] en Sevilla con los cantantes solos.

Al fin y al cabo, [tachado: es yo creo que sea] aunque [tachado: es se] es una lástima que no tienen dinero bastante para convidar a usted, creo que [tachado: sería] no estaría mal empezar en Bristol; y luego, en Londres, haremos la cosa bajo su dirección.

Fui a Casa Chester con sus cartas [tachado: y las corree] para corregir mis errores [tachado: (no son muy difíciles hacerlo)] (no es muy difícil hacerlo) [...]

Carta nº 18- De Falla

[Borrador de carta con fecha el 17 de mayo de 1924]

Trend

Mi querido amigo:

Tratándose de un asunto en que usted interviene directamente y en el que tanto interés tiene, puede usted contar desde ahora con mi autorización para las representaciones en Bristol del Retablo. De no ser así, claro está que no lo haría, pues ya conoce usted las dificultades de interpretación por el carácter especial de la música. La presencia de usted en los estudios y ensayos me tranquiliza por esta parte, y tratándose además de Adrian Boult (a quien ruego a usted salude en mi nombre) seguro estoy de que ha de exigir a los artistas y a la orquesta cuanto usted le diga en aquel sentido. Será necesario que la parte de Trujamán la cante un niño o una muchacha que sepa imitar la voz de niño, como hicimos últimamente en París con excelente resultado [tachado: ¿Quién y] ¿Cómo y quién hará el decorado y los trajes? En cuanto a los derechos de representación, ruego a usted me diga lo que sea costumbre [tachado: pagar en el teatro que han de representar El retablo] a fin de

ajustarme a ello cuando Kling me pregunte lo que ha de pedir. Quiero, pues, hacerlo todo según usted desee, y esta es la razón de mi pregunta. También le agradeceré me diga (si en ello no tiene inconveniente) en qué forma hace usted su contrato con la Casa Chester.

Bien siento que no haya venido usted esta primavera, y espero que lo haga para el otoño.

[tachado: Me han pedido que vaya ahora a París, pero me es imposible pues tengo que terminar el Concierto y con los últimos viajes y la preparación de la orquesta de Granada (Orquesta Bética de Cámara)] mi trabajo anda más atrasado de lo que fuera menester.

[...] Salude usted afectuosamente a Mr. Dent en mi nombre y haga el favor de decirle lo que antecede [tachado: que aunque por mi modo de pensar no quiero meterme ni figurar en nada fuera de mi trabajo]. De ser cierto todo eso [tachado: ilegible] mi protesta no sería la única. Madrid se está poniendo imposible con tanta ridícula y baja intriguilla y cada día estoy más contento de haberme alejado de allí.

Mucho deseo conocer sus nuevas obras y el prólogo que ha escrito para El Conde Lucanor.

Carta nº 19- De John B. Trend

10, New Quebec Street, / W. 1

21 de mayo de 1924

Mi querido amigo,

Unos renglones apresurados, a vuelta de correo, para darle las gracias por su amable carta. No me hubiera sorprendido de ninguna manera, si usted, en vez de dar su autorización, le había negado. Pues bien; ¡a ver si podemos hacer un éxito artístico de la representación! Estoy seguro que sí. A pesar de las dificultades de interpretación por el carácter especial de la música.

Mañana vaya ver a Soult, y otros. Hace el decorado una pintora, Rachel Russell, (a quien he conocido desde varios años); es bastante experimentada en estas cosas; y tiene mucho cariño para colores fuertes y contrastes violentos. He visto, [tachado: hace] dos años ha, [tachado: una cosa] un decorado de ella, ¡con fondo carmesí y trajes amarillos y negros! Actualmente está pintando en Italia; pero tiene que volver dentro de unas semanas.

En cuanto a los derechos -no sé de preciso lo que se da en estos casos. Vaya a preguntar -¡pero no a Kling, naturalmente!-. El pobre Kling acaba de perder a su padre, que ha muerto después de una operación. En cuanto a la traducción, he [tachado: pedido una con su mal vendido a Chester todos mis derechos al contado; por eso, todos [tachado: lo que se per] los derechos de representación son de usted.

[...] Voy a preguntar cómo están las cosas; y le escribo otra vez de esto, y de las cosas del Retablo.

Su amigo
John Brande Trend

Carta nº 20- De Falla

Granada, 2 de octubre de 1924

Mi querido amigo:

Sabiendo por la Casa Chester que la representación del Retablo está próxima, quiero aprovechar el primer correo para enviarle las adjuntas notas sobre la ejecución vocal, que son las mismas que mando a Chester para que, con su traducción en inglés y en francés, se impriman con la música.

También envío a usted un pequeño croquis indicador para la colocación y distribución de la orquesta. Como verá usted, el [tachado: clavecín] clavicémbalo debe colocarse delante de todo el grupo instrumental de cuerda.

El número de instrumentistas de cuerda debe ser el siguiente:

Dos 1ºS violines

Dos 2ºS violines

Dos violas

Un violoncello

Un contrabajo

Sólo de este modo se consigue equilibrar la sonoridad del clavicémbalo con el resto de la orquesta. De no contar ustedes con un clavicémbalo gran modelo (de teatro o de iglesia) convendrá que usen en su lugar un fortepiano, con pedal, y los macillos forrados de cuero. La tapa debe quitarse completamente (y esto lo recomiendo lo mismo para el clavicémbalo que para el fortepiano) y en el caso de no poderla quitar, debe colocarse el instrumento de manera que la tapa no evite el que las ondas sonoras lleguen al público libremente. Ya comprenderá usted lo que quiero decirle.

La ejecución orquestal debe ser, en general, muy nerviosa y enérgica observando los instrumentistas todas las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Con un director como Adrian Sault y con las preciosas indicaciones de usted, que conoce tan bien la obra, seguro estoy de que la ejecución será magnífica.

Haga usted el favor de transmitir a Sault mi cordial saludo. ¡Cuánto lamento no estar con ustedes la noche del estreno! Mis recuerdos afectuosos para Mr. Dent y para usted un abrazo de su amigo de veras

Manuel de Falla

Notas sobre la ejecución vocal

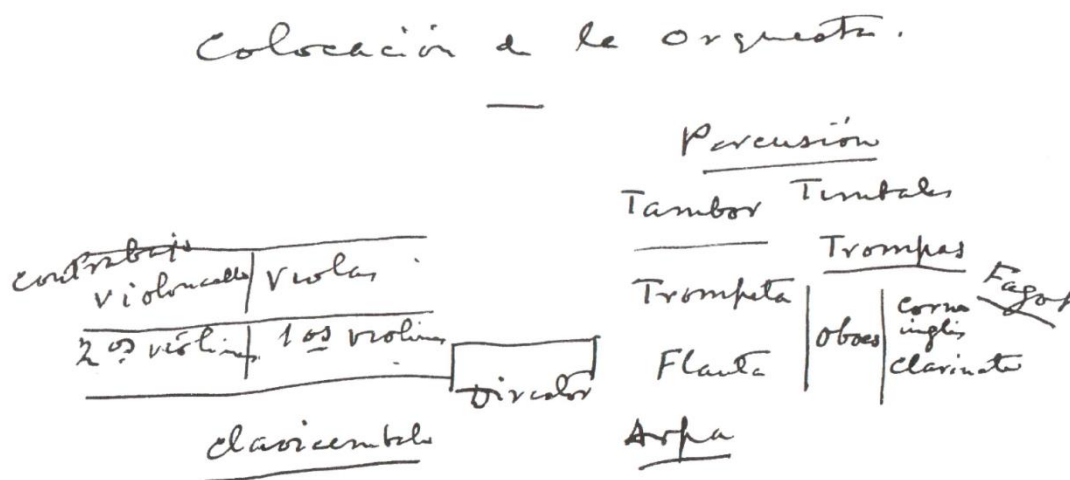
Habrá que evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral en el estilo vocal de los tres personajes cantores.

La parte de Don Quijote deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exagerando la interpretación de las indicaciones musicales

hasta en sus menores detalles. Una voz tan nerviosa y enérgica, como ágil y rica en matices expresivos, será indispensable para la exacta ejecución de esta parte.

En la de Maese Pedro, el artista procurará evitar toda expresión excesivamente lírica; adoptando, por el contrario, la mayor viveza o intensidad en la dicción musical dentro del tono que exija cada situación dramática. Sin bufonería, pero con muy marcada intención cómica, deberá traducirse el carácter picaresco e irónico del personaje.

La parte del Trujamán exige una voz nasal y algo forzada: voz de muchacho pregonero; de expresión ruda y exenta, por consiguiente, de toda inflexión lírica. Esta parte deberá ser cantada por un niño, ya falta de éste, por una voz de mujer (mezzo-soprano agudo) que simulará la calidad vocal y el carácter expresivo antes determinados.



Carta nº 21- De John B. Trend

King Weston, / Bristol 93.

3 de octubre de 1924

Mi querido amigo.

He viajado tanto en estas últimas semanas, que no he tenido tiempo para escribir, ni aun a usted, a pesar del gran deseo que tenía de hacerlo.

[...] Luego volví presurosamente a Heidelberg y a Londres, a ver cómo se había progresado con la cosa más importante del mes [tachado: momento]: El retablo.

He ensayado particularmente y personalmente con los tres cantores". El Don Quijote (Arthur Cranmer) tiene una dicción declamación admirable; entiende, y siente, muy bien su papel; ve, además, que es un [tachado: excelente] papel excelente para cantar, y lo canta muy bien. El Maese Pedro (Tom Goodey) es también muy inteligente y un buen actor; se interesa mucho por la música de usted y canta también las Siete canciones. Acierta muy bien en el momento en que saca la cabeza por las cortinas.

«Muchacho, no te metas en dibujos»; y hará bien en las interrupciones: «pecador de mí!» -pero hay que ensayarlas mucho, como usted lo ha hecho con el tenor en Sevilla.

El Trujamán es una cantante americana, educada en Francia; y por eso, falta algo en lo prosódico. (¡El trabajo que cuesta enseñarla!) Pero es una buena cantante (discípula de Jean de Reszke), y la voz está muy bien, sobre todo en «Ahora veréis [tachado: como] a la hermosa Melisendra...» Tiene además la forma y talle de un muchacho. Estoy ensayando todos los días, insistiendo, naturalmente en [...] compás riguroso. En todas partes.

Hice un viaje de Londres a Birmingham para repasar la partitura con Adrian Boult y Malcolm Sargent; y ahora me he establecido aquí hasta que las cuatro representaciones sean terminadas.

¡Mucho me siento de no estar usted aquí! Los otros también lo sienten. Me acuerdo bien, [tachado: pero] de lo que usted ha dicho y en qué ha insistido con los cantantes en Sevilla, y la manera exacta de la ejecución; pero la presencia de usted hubiera sido una inspiración incalculable. Los muñecos son muy graciosos, y verdaderamente fantásticos; de colores muy vivos; llanos de forma, no redondos; y de tamaño bastante grande (75 cm a 90 cm) para dejarse ver distintamente en todas partes del teatro. Se va a fotografiar la escena, y los muñecos para enviar copias a usted, y a los periódicos ilustrados.

El «Productor» es un [tachado: antiguo discípulo] barítono, muy experimentado en poner en escena a Purcell, y pequeñas óperas modernas; los muñecos se ha encargado a un ex oficial, que sabe muy bien lo que se debe hacer, y sabe también «¡El arte de hacerse, obedecer!». Todos se vuelven a mí, ¡como si fuese yo el mismo compositor!: y [tachado por eso se debe] es de esperar que se hace unas representaciones más o menos [tachado a su gas gusto] según el gusto de usted. [tachado: Creo que no estará mal.] "En resolución" creo que no estará mal.

La prensa será bien representada; Kling viene, y el director del Repertory Theatre de Birmingham; puede ser que él invite a usted a su [tachado: delicioso] teatrillo delicioso en Birmingham.

¿Dónde se encuentra usted al fin del mes de octubre? ¿Granada? ¿Sevilla? Es posible -no sé de preciso- que pueda venir otra vez en España por pasar [tachado: algunas semanas] una temporada corta antes de navidad, o después. y en este caso quisiera venir a toda prisa directamente para informar a usted sobre todo lo [tachado: ocurrido] que toca las representaciones del Retablo. [tachado: De todos modos,]

Le ruego a usted no deje de ponerme dos renglones diciéndome donde usted se encontrará al fin del mes.

Con muchos cariñosos saludos (y muchos memorias a su hermana de usted)

Soy su amigo afmo.

John Brande Trend.

Carta nº 22- De John B. Trend

Miércoles [9 de octubre de 1924]98

Muchísimas gracias por su certificado y notas utilísimas sobre la ejecución: que los he leído al director y a los cantantes. El Trujamán hará muy bien [tachado: tiene] con su voz un poco nasal: y los otros lo entienden admirablemente. Escribiré más tarde; estamos actualmente en medio de un ensayo de Dido y Eneas. Tendré que quedarme con los muñecos detrás de la escena; la parte mecánica, (la sincronización), es bastante difícil. Boulton me encarga darle sus saludos cordialísimos; [cómo echamos de menos a usted!

Su amigo affmo

JB Trend

Carta nº 23- De John B. Trend

Kings Weston, / Bristol.

16 de octubre de 1924

Mi querido amigo,

Muchísimas gracias por su carta, que llegaba muy a propósito, poco antes de empezar la primera representación del Retablo. A pesar de que la primera era bastante deficiente, fue un éxito notable con el público y con los críticos; y la segunda vez andaba muy bien. ¡Es verdaderamente un triunfo [tachado: más para usted] más para usted! La prensa está cordialísima, y el suceso absoluto en Londres está asegurado!

Había solamente tres ensayos con la orquesta; y aunque en el tercero todo iba bien entendido, durante la representación pública había unas equivocaciones. Don Quijote entraba un compás antes de [tachado: que] lo que debía [...] Muchos críticos presenciaban el último ensayo, y llevaban muy buena impresión de la obra; y habiendo, muchas veces, telefoneado sus artículos a Londres antes de que la representación pública comenzaba, las desgracias pasaban inadvertidas. Hay que constatar, pues, que para todos (menos para Kling y mí), a pesar de los «mil disparates, seguía felicísimamente su carrera y hasta se escuchaban con admiración!

Pedro Morales venía desde Londres, llevando consigo al director de la Ópera de Estocolmo (amigo de Bacarissas), y a Cochran. Morales encontraba muchas deficiencias y muy poco de chic en la representación. Pero el chic no era de esperar; al contrario, el chic es una cualidad que se aprecia muy poco en Inglaterra -mucho menos que se aprecia el valor musical de una obra y los ideales e intenciones del compositor-. Para un público compuesto solamente de Mrs. Asquith y sus amigos, el chic puede ser una necesidad; pero para espectadores verdaderamente musicales, el chic no parece una ventaja, sino muchas veces el revés... ¡Cosas de Inglaterra!

Para Morales, también, la barba de Don Quijote no era bastante fantástica, el Trujamán no estaba [tachado: bastante] suficientemente andrajoso, el Sancho no era bastante gordo, etc. Los dos juntos hemos arreglado todo esto.

Musicalmente, la ejecución ahora está bien. Sargent dirige con ese [tachado: ritmo nervioso] fuerza rítmica y nerviosa, del que usted hablaba; y Boult, con el mismo sentido por los ritmos de la música, hace que tal vez suena mejor.

Gracias a Napier Miles, que ha organizado la fiesta -Y que va a perder un dineral', ¡como era de esperar!- ... Quién hubiera pensado en que se va a hacer las elecciones parlamentarias precisamente en este momento!?' [tachado: Para] para distraer el público [...] Falta solamente unas representaciones de lujo en Londres; y puede ser que éstas se arreglaran con Cochran -naturalmente con la asistencia de usted y luego, cuando se lo han representado en Londres con todo el cuidado que merece, puede ser que una compañía de ópera viajante lo haga en el norte y en todas partes del país.

¿Sería posible para usted de poner dos renglones (¡nada más!) a Napier Miles, a quien verdaderamente El retablo debe su lanzar a las aguas británicas? Entiende el castellano, y dos palabras [tachado: de usted] de la mano de usted le haría un placer grandísimo. Sus señas son:

P. Napier Miles, Esq.
Kings Weston
Bristol
(Inglaterra)

Carta nº 24- De Falla

Granada, 3 de enero de 1925

Mr. John Brande Trend

Mi querido amigo:

Mucho he celebrado recibir sus líneas, aunque sintiendo que la inesperada marcha de Mr. Humphrey Summer me haya privado del gusto de conocerle. Ruego a usted le envíe la adjunta tarjeta ya que el señor Summer omitió su dirección en la carta que me escribió.

No sabe usted cuánto me alegra el anuncio de su próximo viaje a Andalucía. He aquí mi plan: del 15 al 20 marcharé a Sevilla y allí estaré hasta fines de enero, preparando con la Orquesta Bética de Cámara (¡que deseo mucho oiga usted!) y con el teatro portátil de muñecos, la tournée del Retablo que dicha orquesta celebrará durante el mes de febrero, comenzando por una representación en Sevilla. Luego, pasando por Madrid, iré a Barcelona, de la Asociación de Música de Cámara, dirigirá dos Retablos y otras obras mías. La Orquesta continuará luego su tournée, pero dirigiéndola Ernesto Halffter, y yo regresaré a Madrid (donde tal vez dirija) y luego a Andalucía de no tener que ir a París.

[...]

Quisiera saludar (con ocasión del nuevo año) a los críticos ingleses que mayor bondad han tenido para El retablo, y mucho agradecería a usted me dé sus nombres y direcciones.

Con el saludo de mi hermana y deseando para usted un muy feliz 1925, le envía un buen abrazo su amigo.

Manuel de Falla

[tarjeta de visita adjunta]

Carta nº25- De Falla

[Anotación de Falla al comienzo]

Respondida] 7/6/28

[Carta escrita por María del Carmen de Falla y firmada por su hermano]

Granada, 7 de junio de 1928

Mi querido amigo:

Tengo que dictar esta carta a María del Carmen porque desde hace cosa de un mes estoy sufriendo de la vista y aunque, gracias a Dios, me encuentro muy mejorado, el médico no me permite que escriba todavía.

Le supongo en plenos ensayos del Retablo; excuso decirle mi gratitud por ello, y aún aumentada por tenerse que privar usted de la temporada marítima que estaba gozando.

Su artículo –interesantísimo! me hace suponer que la mise-enscène de Londres será la misma de Bristol, pero en el caso de que los actores usaran ahora carátulas ruego a usted les exija gestos exagerados y constantes de marionetas.

De todos modos, sea cual fuere el procedimiento escénico empleado, hay que reclamar de ellos una acción muy movida en la escena final, siguiendo todos, como alucinados (claro está que con excepción de Maese Pedro) los pasos marciales de Don Quijote, el cual deberá cesar su marcha en las cadencias, subrayando con la espada en alto las notas elevadas y acentuadas de las mismas.

Durante el canto de Dulcinea (éxtasis) los demás personajes se le han de ir acercando poco a poco (algo así como la escena de Don Bartolo en el final del segundo acto del Barbero). Luego, al despertar violentamente Don Quijote todos huirán precipitadamente y llenos de temor.

En cuanto a los movimientos musicales, acentos rítmicos, etc. etc. excuso hacer a usted ninguna indicación por confiar sobradamente en lo muy bien que conoce mis intenciones.

Paso a indicarle dos erratas descubiertas en la Partitura: página 19 nº 18: la trompeta senza sordina. Y en el segundo compás del número 39 (página 34) la primera nota de violoncello debe ser sol en lugar de mi.

Agradezco mucho a Mr. Dent lo que usted me dice de su parte, relativo a Cambridge, pero, como usted ya ha supuesto muy bien, el trabajo no me permitirá ausentarme de Granada para esa fecha. Claro está que en una ocasión favorable tendré grandísimo gusto en colaborar en los conciertos de esa Universidad. Respecto a Siena vamos a ver si se arreglan las cosas, pues en lo que concierne a la cuestión económica existen varias dificultades dado que Felizmente esta misma cuestión del Concierto ha originado el completo acuerdo de los dos Comités de la Sección y ésta marchará desde ahora normalmente y de un modo definitivo. Así me lo hacen esperar las últimas noticias, y ya supondrá usted lo que de ello me alegro.

Muchos recuerdos para Mr. Dent, Edwin Evans, Pedro Morales y a todos los demás amigos con mis saludos para los intérpretes musicales y escénicos del Retablo (¿Quién dirige la orquesta?)

Su amigo muy de verdad
Manuel de Falla

Carta nº 26- De John B. Trend

10, New Quebec Street. / W. 1.

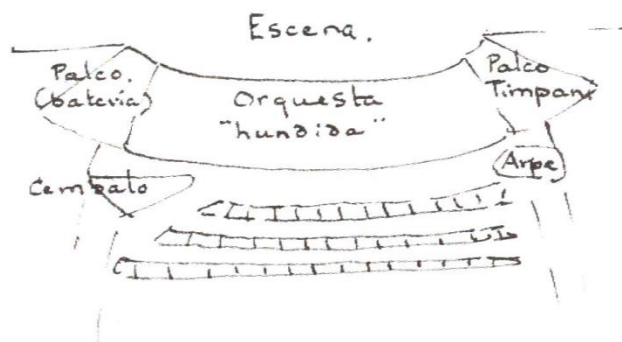
16 de junio de 1928

Mi querido amigo.

Eso de los ojos es terrible, aunque su telegrama es algo más tranquilizante. ¡Gracias a Dios que usted está mejorándose! Tenga todo el cuidado posible! Con esa luz tan feroz de Andalucía! Por eso, voy a escribirle muy pocas palabras.

En fin, las representaciones van bien; pero en principio teníamos toda clase de apuros.

Había una lucha con la inspección de incendios, refiriendo a la posición del cémbalo. En fin, ganaba mi objeto, y



el cémbalo se queda dónde estaba quitando varios palcos. Suena muy bien; y efectivamente, yo puedo oírlo mejor que nunca, -en Los Pirineos y en otros momentos, también-.

Luego, Cranmer se ha puesto enfermo, y en desesperación empezaba a enseñar a otro Quijote. Pero, Cranmer sigue cantando, aunque se nota, en el final, un cierto

cansancio Lleva un baci-yelmo enorme, y de cartón, unas armas destartaladas, y grotescas; y se pinta de modo muy fuerte. Trae barba copiada de un antiguo grabado.

Sancho está copiado también de un grabado. Pedro lleva "parche de tafetán verde" y lo restante, [tachado: según) siguiendo la nota en la partitura.

El Trujamán está bien según mi parecer. Es curioso leer cómo el Times le censura precisamente porque grita, y da un énfasis exagerado a sus palabras y sus gestos. Eso del énfasis adecuado era la cosa más difícil de lograr; prueba que lo hemos logrado en cierto modo es la crítica del Times! [tachado: Sus movimientos son) Todo el tiempo, estoy predicando ¡Énfasis! Acento ¡Ritmo!

El Times se enfadaba algo, porque en la primera representación, no quedaba un solo asiento libre, ¡ni siquiera por su mujer! Cosa estupidísima de la taquilla; ¡si yo hubiera sabido!

¡La ópera de Schubert es terrible! No hay posibilidad de un contraste más fuerte entre lo malo y lo bueno [...] Y si Schubert [tachado: había] hubiera escrito un Retablo, [tachado: hubiera] había de ser tan largo como El anillo de los Nibelungos.

Muy curioso es de ver cómo usted sabe expresarse una vez, definitivamente; ¡y basta!

Vaughan Williams, con unas ideas muy poéticas y verdaderamente musicales, no llega nunca a expresarse completamente, y siempre se pierde. Mientras que Schubert dice una cosa diez o doce veces; y luego sigue diciendo [tachado: otra] diez o doce veces otra cosa, que es casi lo mismo que la primera. "Harto os he dicho: miradlo"

Boult está muy mucho mejor que [Anthony] Bernard"; y aunque es un poco ponderoso, da muy bien con los acentos.

Otra cosa he logrado; y eso es que el peregrino (Cristiano) de Los Pastores de (as montañas deleitosas de Vaughan Williams se viste como soldado de Cromwell, [tachado: y no corno]".

En efecto, [tachado: de] su entrada es cosa tremenda. Los tres pastores, un poco "preRafaelitos», el mensajero celestial muy de otro mundo, y "Cristiano") muy fuertemente de la tierra; tan sólida itres planos de la realidad! Le hubiera gustado a usted. ¡Qué lástima que estamos tan lejos de Granada!

Un saludo a doña María del Carmen; y un abrazo de su amigo de veras

JB Trend

1.5. Transcripción de correspondencia Falla- Segismundo Romero

Carta nº 27- De Falla

Granada, 11 Dcbre 22.

Sr. Don Segismundo Romero.

Querido amigo:

Agradezco vivamente y me honra mucho el interés con que, tanto Vd. como el Maestro Torres y la Sociedad Filarmónica de Sevilla, han acogido el proyecto de audición del Retablo de Maese Pedro. Sin embargo, y bien a pesar mío, creo verme obligado a desistir de hacer esa audición preparatoria del estreno de la obra en París. He aquí las razones: varios excelentes amigos nuestros de Granada, al enterarse del proyecto, han tenido la bondad de manifestarme que ellos también lo habrían hecho. En vista de ello, y aunque creo que aquí no podría realizarse por las muchas dificultades que, llegado el caso, se presentarían, no veo otra solución, como antes digo, que la de desistir de uno y otro proyecto, puesto que en manera alguna quisiera dar motivo con su realización a disgustos que pudieran surgir, llegado el momento de decidir dónde habría de tener lugar la primera de las dos audiciones, en Sevilla o en Granada.

No sabe Vd. cuánto siento esta inesperada complicación, pero ¡qué le vamos a hacer! ...

Por lo demás, y respecto a Sevilla, no creo se hubiera presentado ninguna seria dificultad, puesto que tal vez ahí mismo se podrían hallar las voces necesarias para Don Quijote (antiguo barítono o bajo cantante) y Maese Pedro (tenor), y tanto más cuanto que no haría falta que fuesen actores, por tratarse de una simple audición y no de una representación, teniendo que reservar ésta a París, en cumplimiento de mi contrato.

Mil gracias por todo, querido Romero, rogándole transmita al Maestro Torres y a la Sociedad Filarmónica mi profundo agradecimiento por las pruebas de amistad con que me honran; y Vd. reciba un cordial abrazo de su buen amigo
Manuel de Falla.

Granada 11 Dicie. 22

Sr. Don

Segismundo Romero

Querido amigo :

agradezco vivamente y me honra mucho el interés con que tanto Ud. como el maestro Torres y la ^{Soc.} Filarmónica de Sevilla han acogido el proyecto de audición del Relicario de Nuestra Señora.

Sin embargo, y bien a pesar mio, creo verme obligado a desistir de hacer esa audición

Digitalización de un fragmento de la carta nº 27

Carta nº 28- De Falla

Frascati, 10 Mayo 923.

Mi querido amigo:

Ante todo envío a Vd. un abrazo, compartiendo de todo corazón la gran desgracia que sufre con la pérdida de su Padre (q.e.p.d.). Sé por triste experiencia todo lo tremendo que es el trance por que pasa Vd. ahora, y en el que sólo la fe y la esperanza pueden servirnos de consuelo.

Por eso he agradecido a Vd. doblemente su cariñosa carta, en que me felicita por el feliz resultado de las representaciones de Bruselas, y si no le he escrito antes ha sido porque el tiempo me ha faltado en absoluto para hacerlo con la debida calma. Crea Vd., querido Segismundo, que desde que salí de Sevilla hasta ayer, que me vine a este pueblo, apenas he sabido lo que es descansar...

Aquí, en Frascati (un pueblo cuya situación - ¡admirable! - recuerda mucho a la de nuestra Granada), estaré descansando -relativamente- hasta el día 14, en que marchó a Florencia y Venecia, para estar el 20 ó 22 en París, y empezar los ensayos del Retablo, cuya primera representación tendrá lugar el 8 de Junio, en casa de la Princesa de Polignac, salvo accidente imprevisto. Allí han quedado estudiando la parte vocal y pintando las decoraciones y muñecos. Parte de aquéllas y de éstos se harán en Granada, por Hermenegildo Lanz, y se completarán en París, añadiéndolos y ajustándolos a los que allí hacen otros artistas españoles. Por cierto que será conveniente prevenir al niño Francisco Redondo, por si llega el caso de que tenga que venir a París para cantar la parte del Trujamán. ¿Cree Vd. que podrá venir? Claro está que sólo le hablo de esto como una posibilidad lejana; pero lo mismo que la Princesa ha reclamado la colaboración de Lanz, en vista del éxito de los muñecos y decorado que hizo para nuestro teatrillo de Granada, puede también reclamar la intervención del niño, si es que no pica el que se prepara en París.

Participo a Vd. desde ahora que tenemos la autorización debida para hacer nuestra tournée andaluza con el Retablo, y ahora me ocuparé en París de encontrar la artista que necesitamos para los solos del Amor brujo.

Mi cariñoso saludo al Maestro Torres, que supongo habrá recibido mi carta de Granada; y para Vd. un fuerte abrazo, con toda mi cordial amistad.

Manuel de Falla.

en París y empezar los ensayos
de Retable, cuya primera repre-
sentación tendrá lugar el 8 de ju-
nio en casa de la Princesa des
Polignac, salvo accidente impre-
visto. Allí han puesto estudio
a la parte vocal y pintado las
decoraciones y muebles. Parte
de aquellos y de estos se harán
en Granada por Hermenegildo
Lanz y se completarán en París
arreglándolos y ajustándolos a
los que allí hacen otros artistas
españoles. Por cierto que será
conveniente prevenir al niño
Francisco Redondo por si llega
el caso de que tenga que venir
a París para cantar la parte del
Trujamán. ¡ Cree Ud. que podría

Carta nº 29- De Falla

Granada, 18 Novbre 924.

Mi querido Segis:

Me tiene preocupado el que no hayan hecho Vds. todavía el envío para los trabajos, pues el tiempo se echa encima, y de no empezar en seguida los trabajos escenográficos, nos veremos obligados a suspender la tournée, cosa que representaría la muerte de la Bética. Claro está que eso no pasará; pero no hay que perder un día más. ¡No pueden Vds. suponer todo lo que hay que hacer! Y gracias a que contamos con Lanz, que es un hombre excepcional, como amigo nuestro y como artista (y lo mismo digo de todos los demás colaboradores), pues de otro modo haría falta hacer un sacrificio mucho mayor sólo para empezar los trabajos.

Para ganar tiempo, creo lo mejor que manden Vds. directamente a Lanz las 2.500 ptas. Su dirección es:

D. Hermenegildo Lanz

Almirante, 1

Granada.

¿Por qué, en vez de esperar a que les hagan a Vds. un adelanto, no utilizan Vds. esa suma (lo que de ella hubiera que tomar) que me dijo Vd. en Granada estaba a disposición de la Orquesta?

Tienen Vds., además, como posible ingreso (para reponer la suma) los dos conciertos en Alicante, que, según me escribió Salazar, habían de ser bien retribuidos. No pierdan Vds. esta ocasión!

Vd. me ha escrito que Esplá les ofrecía una obra suya: El ámbito de la danza. Ernesto manda otro título: Don Quijote velando las armas. Yo ya he escrito (a Halffter) que preferiría la primera (lo de la danza), pues otro Don Quijote en los mismos programas del Retablo me parece que daría lugar a confusiones para el público. Realmente, la idea de Esplá es ... poco feliz (lo del Quijote). Esto no se lo digo a Ernesto, pero es la pura verdad!

Granada 18 Novbre 924

Mi querido Segis: me tiene preocupado el que no hayan hecho vds. todavía el envío para los trabajos, pues el tiempo se echa encima, y de no empezar en seguida los trabajos escenográficos nos veremos obligados a suspender la tournée, cosa que representaría la muerte de la Bética. Claro está que eso no pasará, pero no hay que perder un día más. ¡No pueden vds. suponer todo lo que hay que hacer! Y gracias a que contamos con Lanz, que es un hombre excepcional como amigo nuestro y como artista (y lo mismo digo de todos los demás colaboradores) pues de otro modo haría falta hacer un sacrificio mucho mayor

415

Digitalización de un fragmento de la carta nº 29

Carta nº 30- De Falla

Granada, 5 Enero 925.

Mi querido Segis:

Recibo su telegrama, que me apresuro a contestar. [...]

¿Cuándo saldrán Vds. de Sevilla? Pregunto esto para calcular la fecha en que debemos comenzar los ensayos del teatrillo. He visto los trabajos de Lanz, y son admirables los muñecos, las decoraciones, etc., etc. El pobre trabaja como una fiera. Nunca se lo agradeceremos bastante.

Estoy deseando recomenzar nuestros trabajos béticos, pero no iré a ésa hasta que mi presencia sea absolutamente necesaria. Por eso le hago la pregunta anterior.

Contentísimo por cuanto me dice Vd. sobre los ensayos de orquesta de Retablo! Manden Vds. a Lanz (Almirante, 1) medidas exactas del sitio que necesita la orquesta delante del teatro portátil, y contando con todo el proscenio. Esto pueden Vds. estudiarlo sobre el escenario del San Fernando. Háganlo cuanto antes. Mientras menos sitio ocupe la orquesta, mejor, pues así no se alejará demasiado el teatro de muñecos. Mis afectos a todos, agradeciendo mucho sus felicitaciones, y Vd. reciba, con don Eduardo, un abrazo que muy cordialmente les envíe

Manuel de Falla.

Recuerdos de M. a del Carmen.

Carta nº 31- De Falla

Granada, 16-I-25.

Mi querido Segis:

Ya supondrá Vd. lo que lamento no haberme equivocado en lo de Barcelona. Pero todo se arreglará, ya lo verán Vds.

Hoy he estado en casa de Lanz. Encontré al pobre destrozado por el trabajo incalculable que tiene con el teatrillo. Está enfermo, y ni duerme, ni come ni tiene tranquilidad para nada. En vista de esto, para darle algún descanso, hemos decidido retrasar nuestro viaje a ésa hasta el jueves próximo. Ahora bien: es necesario de absoluta necesidad (y ahora más que nunca, por el retraso de nuestra llegada) que, como ya escribí a Vd. y a don Eduardo, quienes se encarguen de manejar los muñecos representativos de los tres personajes cantores, estudien a fondo sus respectivos papeles (y lo mismo digo para el movimiento de los muñecos planos), pues de no hacerse así, será imposible aprovechar los pocos ensayos que podremos tener, y ... ya supondrán Vds. las consecuencias. ¡Una verdadera catástrofe!

Otra cosa. Los trastos saldrán de Granada en el primer tren del martes, llegando a ésa el miércoles por la noche. Vds. los retirarán de la estación el jueves por la mañana, y así, el viernes temprano podremos tener el primer ensayo.

Sigo esperando noticias de Madrid y Logroño. Pero todo se arreglará! No hay que temer nada, habiendo buena voluntad.

Le abraza cordialmente

Manuel de Falla.

Recuerdos de M.^a del Carmen

Se están gastando Vds. un dineral en telegramas. No telegrafee Vd. de no haber algo muy urgente... Escriba postales con lo más preciso.

Granada 16-1-25

Mi querido Legis: ya
supondré v.a. lo que lamenta
no haberme equivocado en
lo de Buralero. Pero todo
de corrección: ya lo verán
vos.

Hoy he estado a casa de
Luz. Encontré el pobre
destruido por el Trabajo
incalculable que tiene con
el trabajo. Está enfermo.

Carta nº 32- De Falla

Granada, 11-9-925.

Mi querido Segismundo:

Dos palabras, pues anoche volvieron a anunciarse los consabidos mareos, y, como casi siempre, a consecuencia de una carta. Está visto que el Hada de la correspondencia epistolar me fue contraria cuando vine al mundo! Bueno, vamos por partes.

Muñecos Retablo. Lo de las carátulas, etc., sólo ha de hacerse para Don Quijote y Maese Pedro. El Trujamán puede quedar como está. Pónganse en condiciones los demás muñecos, as/ como las figurillas del retablo (todo tal como lo expliqué a don Carlos). Considero también indispensable que todo quede arreglado un mes, por lo menos, antes de que salgan Vds. de Sevilla, y esto con el fin de que hagan Vds. un mínimun de treinta ensayos al piano. Díganme Vds. cómo piensan hacer las carátulas. No olviden el yelmo (que falta) para Don Quijote, y supriman la antipática melenilla que éste lleva en el muñeco actual. ¡No olviden tampoco la espada!

Luces para atriles y teatrillo. ¡Importantísimo! También hablé de esto con don Carlos. [...]

Carta nº 33- De Falla

Granada, 5 Abril 926.

Mi querido Segismundo:

Muchísimo siento que haya estado Vd. enfermo. Dígame si ya se encuentra totalmente restablecido, como tan de veras deseo.

Pienso, como Vd., que es indispensable determinar de una vez para siempre eso de las relaciones económicas entre Ernesto y la Bética. En dicho sentido (y a pesar de mi repugnancia en tratar de estas cuestiones), he hablado con Ernesto en estos días. Es más: le he recomendado muy formalmente que deje por algún tiempo la dirección de la Bética, en la seguridad de que no me he de disgustar por ello con él ni con la Orquesta...

Carta nº 34- De Falla

Granada, 9 de Agosto 927.

Mi querido Segis:

Me apresuro a contestar su carta. Ya sabe Vd. (y lo mismo sabía Ernesto) que mi deseo de que se hagan ustedes la primera tournée con Milhaud, dejando lo del Retablo para una segunda excursión. Veo, sin embargo, que tanto Vds. como él (él especialmente según la carta que Vd. me envía) se desentienden de ello, a pesar de que

Ernesto sabe las razones -concernientes a Mme. Alvar- que tenía para querer que así fuese. Claro está que, a pesar de lo que esto me disgusta, prefiero sufrir las consecuencias a dar la menor ocasión de que pudiera desbaratarse el proyecto de Daniel con Vds.

Ahora bien: considero indispensable que manden Vds. a Lanz, lo antes posible, todo lo que tengan que arreglar del teatrillo, y esto con el fin de tener luego tiempo para los estudios de Vds., que deberán ser largos y minuciosos, antes de emprender la tournée. Vds., mucho mejor que yo, sabrán lo que tiene que ser arreglado o corregido por Lanz (que es, claro está, lo único que deben enviarle). Yo, lo que recuerdo es que los muñecos grandes no marchaban bien de movimientos, y que la carátula de Don Quijote hay que hacerla nueva. Lanz lo sabe, y opina que deben seguir Vds. representando la obra según el último procedimiento empleado para los tres personajes principales: Quijote, Trujamán y Maese Pedro. Vean Vds. si del retablo propiamente dicho hay algo que arreglar también, para mandarlo en este caso...

Carta nº 35- De Falla

Granada, 25 de Agosto 1927.

Mi querido Segis:

Aunque no hubiese recibido hoy su carta, le hubiera escrito, según anuncié en mi carta de ayer a don Luis. Como sabrá Vd. por él, Lanz ha estado de larga excursión en la Sierra, y ésta ha sido la razón de mi silencio, unida a la de siempre: el apuro constante de tiempo por el enorme retraso en que tengo todo, a causa de los viajes desde el Otoño pasado. ¿Puede Vd. creer que aún no he podido ponerme a trabajar en serio? En fin, ¡qué le vamos a hacer! ¡Adelante!

Y volvamos a Lanz. Ayer, cuando le estaba esperando para tratar del consabido asunto, recibí carta suya, diciéndome que estaba enfermo. Bueno, me consta que está sinceramente dispuesto a hacer lo necesario para que el teatrillo quede en condiciones prácticas, pero por una o por otra razón, el asunto se va arrastrando demasiado y me temo que no haya tiempo para hacer todo lo necesario antes de la tournée. De celebrarse ésta a principios de temporada, sólo veo dos soluciones: o hacer el arreglo del teatrillo en Sevilla (aprovechando lo que hay, o siguiendo el proyecto de Zaragoza), o desistir ahora de la tournée con el Retablo, haciendo en su lugar la de Milhaud. Esto creo sería lo más práctico, y en el mismo sentido escribo a Ernesto. Pero lo que sea, decídanlo Vds. cuanto antes, para no perder la excursión; y para ello, habría que escribir en seguida a Milhaud preguntándole si estaría dispuesto a venir ahora, como supongo.

[...]

1.6. Transcripción de correspondencia Falla- Zuloaga

Carta nº 36- De Falla

Granada, 10 Enero de 1928

Muy querido Don Ignacio:

Acabo de recibir su carta, y cuando precisamente iba a escribirle, pues he recibido otra de Louis Masson (uno de los dos Directores de la *Opera Comique*) hablándome de lo que ha hecho usted con extraordinario entusiasmo. Dice que es una maravilla, y claro está que tratándose de una obra de Ud. era cosa que yo tenía descontada, como tantas veces le he dicho. No puede Vd. suponer el deseo grandísimo que tengo de verle. Será, Dios mediante, dentro de poco más de un mes, pues para entonces estaré en París.

¿Y cómo decir a Vd., querido Don Ignacio, hasta qué punto es grande mi gratitud? Piense Vd. algo *enorme*... y se quedará corto. Se lo aseguro! Lo que lamento es él *atracón* de trabajo que ha tenido Vd. que darse por las prisas exageradas de esos señores... Por lo que me escribieron anteriormente su temor era no tener todo dispuesto con el tiempo necesario. Esta es la única disculpa que pueden alegar.

De corazón un fuerte abrazo con toda la grande gratitud y admiración de su amigo de verdad,

MANUEL DE FALLA

1.7. Transcripción de cartas inéditas Falla- Hermegildo Lanz (1923-1941)⁸³²

Carta nº 37- De Manuel de Falla

París 28 abril 923

Querido Hermenegildo:

Creo darle una buena noticia al decirle que la Princesa de Polignac – como consecuencia de nuestra conversación – desea que haga Ud las cabezas y manos (con la forma que Ud sabe) de los muñecos de guiñol para el Retablo, (cuyo estreno tendrá lugar en su casa el 8 de junio) y además el boceto para la decoración del cuadro segundo, o sea el de la Torre de Melisendra.

Madame de Polignac le invita a Ud (con todas las consecuencias de la invitación, o sea los gastos de viaje y estancia en París) para que venga Ud desde unos días antes del estreno y hasta que terminen las representaciones. Figúrese Ud con cuanta alegría pienso esta continuación parisina de nuestros trabajos cachiporrísticos de Granada.

⁸³² Correspondencia original extraída del AMF. Carpeta de correspondencia 7929.

Manolo Ortiz que también colabora en el Retablo, escribirá a Ud dándole las medidas exactas de las cabezas. Estas son:

1. Don Quijote (de mayor tamaño que las restantes)
2. Maese Pedro
3. Un chico que explica la acción (Trujamán)
4. Sancho Panza
5. El Ventero
6. El estudiante
7. El Paje
8. El hombre de las lanzas y alabardas

La decoración del 2º cuadro representa la Torre del homenaje del alcázar de Sansueña. Como fondo, grandes lejanías. Melisendra aparece asomada a un balcón de la torre. Un moro de aspecto grave y ricamente vestido – el Rey Marsilio – hace diferentes apariciones por una galería exterior del castillo y que supónese conduce a la Torre del Homenaje.

Melisendra es sorprendida por un moro que le da un beso en mitad de los labios. El Rey Marsilio manda prender al moro (guardias de Rey Marsilio).

Como recordará Ud. Deseo que tanto la decoración de este cuadro como los personajes (teatro planista) sean inspirados por los frescos de la Sala de la Justicia (color, indumentaria etc.) Por excepción, no hay que seguir la indicación de Cervantes sobre la indumentaria mora de Melisendra.

Inútil recomendar a Ud la lectura de los capítulos de la 2ª parte del Quijote referentes más o menos al Retablo.....

Y nada más porque tengo un sueño tremendo y son las dos cerca de la madrugada y tengo que ir a casa todavía!!! Bueno... Un abrazo a Fernando y otro para Ud. De su amigo de verdad

Manuel (Vuelta)

Marcho mañana hacia Roma.

Mi dirección allí:

Aux bons soins de Monsieur Alfredo Casella.

Via Luirino Visconti II

ROMA

Manolo Ortiz vive: 3, Rue Vercingetorix París (XIVª)⁸³³

⁸³³ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, París 28 de abril de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-028).

Carta nº 38- De Hermenegildo Lanz

Granada 4-5-1923

Sr. D. Manuel de Falla

Querido maestro: Ayer recibí su cariñosa carta. Para darme cuenta de su contenido la leí cuatro veces en dos horas y al final no sabía lo que contenía; tal era el estado de mis nervios y la alegría enorme que sentí al ver que continuaban nuestros trabajos cachiporrísticos.

Cosas hay que se sueñan despierto y yo creo que sueño ahora mismo.

Fernando Vílchez se enteró antes que yo del significado de su carta y me tradujo en idioma tranquilo el contenido. Mil gracias maestro.

No tengo que decirle que todo, absolutamente todo lo que tengo que hacer (no es poco) lo abandono para entregarme en cuerpo y alma y con todo mi entusiasmo a darle gusto en sus deseos. Pondré todo lo mucho o poco que valgo a su disposición y a la realización del difícil encargo que me hace y procuraré salir airoso de esta empresa, la más importante que se me presenta en mi vida y la que con más emoción acojo. Dios me saque con bien.

Su carta la recibí el 3 por la tarde, hoy 4 contesto, las medidas de Manolo no las he recibido y hasta tanto no lleguen no podré hacer nada definitivo y el tiempo de que dispongo es cortísimo si, como pienso, salgo de aquí el día 1 para llegar a París el 4.

Estoy estudiando y haciendo bocetos de muñecos para cortar y tallar madera en cuanto lleguen las medidas y para que Manolo corra le he puesto un telegrama urgente.

La parte (2º cuadro) de teatro planista supongo que será hecha por mí, no solo la decoración sino todos los personajes que cita el programa que me envía.....

- | | |
|----------------|------------------------------|
| A) D. Gayferos | E) El Rey Marsilio |
| B) Melisendra | F) El moro enamorado |
| C) Carlo Magno | Caballeros y guardias etcetc |
| D) D. Roldán | etc etc. |

.....pues aunque me describe en su carta la escena del segundo cuadro veo en el programa que, algunos personajes, no intervienen en este y sí en el cuadro 4º y algunos en el tercero con otra decoración.

Yo le ruego maestro, que me dé todos los detalles posibles de esta parte de teatro planista para yo andar más firme ya que tengo que prescindir de consultas momentáneas porque la distancia es larga y el tiempo corto.

Desde luego, todo lo haré conforme piensa inspirándome en las pinturas de la Alhambra y estudiaré el movimiento de las figuras lo más completo posible y con el mecanismo más sencillo, sin poner espirales que puedan fallar al darles vueltas. Para todo esto necesito absolutamente medidas justas del teatrillo retablo, para hacer la decoración y muñequitos planos.

Haga que Manolo no deje de escribirme y darme instrucciones para que todo salga bien, sin errores que serían sensibles a la hora del estreno.

Otra cosa importante – La fecha del espectáculo es muy crítica para mí, tengo que atender a los exámenes de las Normales precisamente en el próximo mes, he hablado con los compañeros y me han puesto algunas dificultades porque, desgraciadamente ha muerto en esos días el Director, repentinamente y estamos, con este motivo, en un período tremendo de trabajos y dificultades. Quisiera saber para cuando podría yo estar de regreso en Granada para examinar porque ahora mi situación está un poco en el aire y sin seguridad de poder disponer de mi persona para el viaje y hacer las representaciones, dígame algo de fechas para yo proceder con seguridad y solicitar permiso, si fuera necesario del Ministerio de Instrucción Pública.

Hoy no le digo más, para otra le tendré al corriente de mis trabajos y Ud me dará las indicaciones de todo cuanto se le ocurra y piense.

Mis respetos para la Princesa de Polignac y un abrazo muy fuerte para Ud. De su amigo que le quiere

Hermenegildo

Las medidas que no me falten. María del Carmen y la familia Olóriz me felicitan y están contentos y buenos. Abrazos de Fernando⁸³⁴.

Carta nº 39- De Hermenegildo Lanz

Hoy 22-5-923

Sr. D. Manuel de Falla

Querido maestro: Ante todo, salud.

Trabajo con fé extraordinaria, no sé si con éxito, pero trabajo.

Lo más fuerte, lo más rudo, está vencido. Las cabezas completamente talladas las estoy pintando. Alonso Cano, Montanés y Mora quedan por debajo. Dios me perdone....

Estoy metido en un laberinto terrible, Ud será el hilo que me guíe y me saque con bien de mis apuros, he hecho todo cuanto he podido con el poco tiempo disponible y adjunto le remito un pequeño avance de mi trabajo.

Cuando Rogelio hizo estas fotografías de las cabezas no estaban terminadas ninguna y faltaban la de Maese Pedro y D. Quijote. Ya están éstas y todas terminadas y cuando las termine de pintar le hará nuevas fotografías Rogelio y mandaré en un paquete postal las ocho carochitas.

También trabajo en la decoración con gran premura y solamente sentiré que el resultado no corresponda con mi esfuerzo y entusiasmo.

Su carta buena de Frascati me dá nuevo impulso y más seguridad en mi trabajo con todos los preciosos detalles que me envía. Tarde he recibido la carta, siete fechas después del 12 pero haré un esfuerzo mayor y todo quedará según desea y yo pueda.

Un telegrama de Manolo me anuncia carta que espero deseosísimo.

⁸³⁴ Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla, Granada 4 de mayo de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-004).

El asunto del niño que cantará el papel de Trujamán está arreglado por mediación de Segismundo Romero a quien escribí enseguida que recibí la carta de Ortiz. Como yo no esperaba llevar acompañante a París le puse un telegrama a Manolo pidiéndole dinero para abonar los gastos y los viajes de aquí a Sevilla y de allí a París del niño y míos con objeto de salir de aquí para recogerlo el día 30 y seguir viaje sin interrupción hasta París desde Sevilla.

Adelantar la fecha de mi salida de aquí me es completamente imposible por la serie de cosas que se me han unido a su encargo, los exámenes y reuniones obligatorias para nuevo director y asuntos de la escuela pero ya todo está normalizado para mí y me permite trabajar desde las 7 de la mañana a las doce o una de la noche de un tirón. Si algo me quedara por hacer será poco y en París terminaré y ayudaré si fuera preciso a Manolito que también debe estar apurado de trabajo. ¡Es todo tan repentino y tan limitado el tiempo!... pero como de cobardes nunca se escribió nada, los valientes son para las ocasiones y nos colocaremos, en valor, por encima de nosotros mismo. ¿Quiere esto decir algo D. Manuel? Adelante sin temor que el miedo, por mi parte, vendrá después que todo haya pasado. Soy el sin par caballero de la Triste Figura, seco y soñador pero rompo mi Lanz-a con brío y empuje en el momento en que una obra de Ud me lo pide (perdón por el chistecito de mi apellido.)

Si como supongo, hace Ud programa, le ruego ponga en él que las cabezas y lo demás que yo haga, están talladas por el aguafortista con objeto de evitar que me juzguen por lo que no soy; así la crítica verá en lo que he hecho una gracia nunca una obra juzgable como si fuera de escultor profesional pues para esto, desgraciadamente, le falta mucho. Todo lo pongo en sus manos y a Ud me entrego para que la benevolencia sea conmigo.

Como a Ud le puedo confiar mi intimidad lo que le dije a Manolo en el telegrama lo repito. Si mi viaje hubiera sido solo de aquí a París no le hubiera dicho nada pero como tengo que ir a Sevilla y llevar al niño, los gastos se aumentan considerablemente, además me anuncian que tengo que abonar la documentación del niño y algunas cosas más y no tengo dinero en esa cantidad que hace falta, por lo tanto espero que me envíen dinero para el 28 o 29.

A María del Carmen la veo con la frecuencia que me permiten mis trabajos, está buena y bondadosa con los muñecos que le enseño, me anima mucho y yo le agradezco sus buenos deseos.

He escrito más de lo que me proponía y hago punto.

Reciba muchos recuerdos de Vilches que está animado a ir a París pero..... le faltan ruedas, de Mora, Rogelio etc etc y Ud reciba un abrazo de su buen amigo que le quiere.

Hermenegildo

Para Manolito, también abrazos.⁸³⁵

⁸³⁵ Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla, Granada 22 de mayo de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-004).

Carta nº 40 - De Manuel de Falla

Signatura 7929-029

París 1º junio 923

Querido Hermenegildo:

Mis palabras a todo vapor (pues me esperan para ensayar) anunciándole que mañana le enviaré un cheque para sus gastos de viaje.

Cuando llegué de Italia me encontré con que ya habían hallado el niño que habrá de cantar lo de Trujamán. De ahí el telegrama que recibiría Ud de Manolo diciéndole que no trajese el niño de Sevilla.

El estreno será el 25, así es que convendría estuviese Ud aquí de 8 al 10 para los últimos preparativos.

Su Sancho admirable!... Los demás muy bien..

Traiga Ud mismo todo para evitar jaleos de aduanas. Pida carta al consulado francés.

Un fuerte abrazo de su amigo Manuel.

Mil recuerdos a los amigos todos⁸³⁶.

Carta nº 41 - De Manuel de Falla

Signatura 7929-030

París 2 junio 923

Querido Hermenegildo:

Como le anuncié en mi carta de ayer le envío adjunto un cheque de 425 ptas. O sea mil francos. No me han podido completar la suma de 1800 francos porque una ley prohíbe que se envíen más de 1000 francos por día al extranjero y a una sola persona. Hubiera podido tomar en otra Banca el cheque por el resto de 800 francos pero me he encontrado con que cierran todos el mismo día por ser sábado, así es que hasta pasado mañana lunes no podré enviarle el resto.

Prepare Ud todo para venirse en cuanto lo reciba (de no haber dificultad por su parte como supongo) y, como ya le dije a Ud. Ayer traiga Ud. Mismo todo su trabajo.

Estamos deseando tenerle con nosotros en París! Avísenos su hora de llegada.

Ando loco de trabajo y no tengo tiempo ni para dormir!

Abrazos a todos los amigos y otro muy cordial para Ud. Con toda mi amistad.

Manuel

¡Que se anime a venir Fernando!

⁸³⁶ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, París 1 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-029).

Tome Ud en Madrid un billete de ida y vuelta para París, con lo que se ahorra bastante. Dan más de un mes para el regreso. Puede comprarlo en la misma central de la calle mayor.

Ya sabe Ud que el estreno se ha fijado el 25 pero hay muchísimo para preparar antes⁸³⁷.

Carta nº 42 - De Manuel de Falla

Signatura 7929-031

París 4 junio 923

Querido Hermenegildo:

Habrà recibido Ud. Mis dos últimas cartas (la 2ª con el cheque de 1000 francos convertidos en pesetas) y, como le anuncié en mi última, le envío hoy los 800 francos restantes. Lo hago adjunto, en valores declarados, pensando que será más cómodo para Ud cambiar lo que le convenga y conservar el resto en francos para su llegada a Francia.

Ya sabe Ud que le esperamos con gran deseo de tenerle con nosotros lo antes posible... Avísenos su llegada (día y hora)

Estoy deseando ver sus cabezas y decoración. Seguramente serán maravillosos y el nombre de Ud. va a ser aclamado en toda Europa!!

Hoy tengo ensayo. El chico marchará bien pero no tanto como el de Sevilla. Siento la decepción de éste al ver que no viene a París, pero espero hacerle cantar en otras representaciones un proyecto para la temporada próxima.

Mil recuerdos de Manolo y míos para todos los amigos y un fuerte abrazo por adelantado de Manuel.

Las decoraciones de Manolo magníficas. Todos trabajamos como fieras.

Wanda Landowska tocará la parte de clavecín.⁸³⁸

Carta nº 43- De Hermenegildo Lanz

Tarjeta postal de la Antigua Cruz de San Marcos en Fuenterrabia

Dirigida a Srta. María del Carmen de Falla. Antequeruela Alta Nº11. Granada

11-6-923

Dé mis recuerdos a los Sres Olóriz y Lustó que fueron los primeros en ver mi obra y darme ánimos, al mismo tiempo que la ayuda y complicidad en la desfiguración de Ginesillo de Paropilla. Ud puso la materia y ... claro es, la seda que tapa la mitad de su vista.

⁸³⁷ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, París 2 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-030).

⁸³⁸ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, París 4 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-031).

Lanz⁸³⁹.

Carta nº 44- De Hermenegildo Lanz

Tarjeta postal del Castillo de St. Germain en Laye

8-7-923

Dirigida a Srta. María del Carmen de Falla. Antequeruela Alta Nº11. Granada (Espagne)

Un millón de gracias por su postal y los recuerdos. Todo terminó según sus felices predicciones. Reciba un saludo de su afamado. H. Lanz⁸⁴⁰.

Carta nº 45- De Manuel de Falla

Signatura 7929-032

Granada 27 Agosto 924

Querido Hermenegildo:

Gratísima nos ha sido su carta y hoy precisamente la he leído a algunos amigos a quienes me encargaba Ud que abrazara a su nombre. Estaban aquí Fernando, Manolo y Federico. Se supondrá Ud con cuanto afecto la hemos recibido.

Hemos proyectado colorear en Azuaga un azulejo en homenaje a Viriato. Ya le escribiré a Ud. Sobre esto...

Por su carta veo que no ha recibido Ud mi postal dirigida a su casa de Granada y en la que le pedía sus señas para mandarle las fotos que Más me dio para Ud. El día siguiente de vuestra marcha.

Adjunto se las envió, Más se disculpa del mal tiraje, pues, para no perder tiempo se lo encargó a Linares.

Manolo escribirá a Ud. Sobre la forma en que se harán las decoraciones. Hemos pensado simplificar mucho, dando así mayor carácter al Retablo.

La de Melisendra, por ejemplo, podría consistir en la torre (según la foto) construida; en un árbol y con un telón de fondo que dé el efecto de lejanía. Y así los demás. El retablo no irá frente al público, sino un poco sesgado, así es que para que el público se entere de la acción, ésta se desarrollará lo más cerca posible de la embocadura. De este modo los muñecos grandes (los personajes reales) se verán de perfil y no de espaldas como en París ocurría.

¿Cuándo regresan Uds a Granada?

Lo que me dice Ud. Sobre que cada vez trabaja con mayores dificultades para dar expresión a una línea etc. no me extraña nada, pues a cada uno, en nuestro oficio,

⁸³⁹ Carta de Hermenegildo Lanz a María del Carmen de Falla, Granada, 11 de junio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-005).

⁸⁴⁰ Carta de Hermenegildo Lanz a María del Carmen de Falla, St. Germain en Laye, 8 de julio de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-005).

nos pasa otro tanto. Esto lo considero yo como un signo excelente y por eso cuando me ocurre – que es con mucha frecuencia – lejos de desanimarme veo en ello algo así como una garantía de que consigo cada vez más acercarme a la realización del ideal.

Tenga Ud la seguridad absolutísima de que hará muchas y muy bellas cosas en arte. Los que no siembran ese temor – tan saludable! – son los que no harán nunca nada que valga la pena.

Lo que sí puede entorpecer a Ud con sus trabajos es la enseñanza. Sé prácticamente que al enseñar (en detalle) la técnica del arte se ata uno con fuertes cadenas. Hay que hacer un enorme esfuerzo àra olvidar –es nuestro trabajo personal- la técnica pequeña (llamémosla así) del arte.

Ya hablaremos de esto a su regreso pues es materia difícil de ser tratada por carta. ¡He sufrido tanto en mis épocas de profesorado! Pero todo se vence con buena voluntad y esto lo hará Ud de sobra!

Ya sabe Ud cuánta fe he tenido siempre en su porvenir artístico. Todo es querer, querer y querer!

Reciba Ud con Sofía nuestros recuerdos muy cariñosos. M^a del Carmen espera la carta ofrecida.

Le abraza su amigo de verdad

Manuel⁸⁴¹.

Carta nº 46- De Manuel de Falla

Tarjeta Postal a Sr. Don Hermenegildo Lanz calle José Canalejas, 33 Azuaga
(Badajoz)

Granada 28-8-24

Querido Hermenegildo:

En mi carta de ayer olvidé rogarle (como ya había hecho en mi postal extraviada) que hiciera Ud el favor de mandarme los dibujos de la cubierta y portada interior del Retablo, pues nos lo piden con urgencia de Londres ¿Ha pensado Ud en lo que debo pedir al editor por estos trabajos?

Nuestros afectos para ustedes dos.

Le abraza su amigo que le quiere.

Manuel de Falla

Antequeruela Alta

Granada⁸⁴².

⁸⁴¹ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, Granada, 27 de agosto de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-032).

⁸⁴² Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, Granada, 28 de agosto de 1923, AMF (carpeta de correspondencia 7929-034).

Carta nº 47- De Hermenegildo Lanz

Azuaga 8-9-924

Querido D. Manuel: Con toda la alegría que puede Ud suponer recibí su carta, interesantísima y noble, para meditarla largamente y reformar toda mi vida, con sus consejos y claridad de visión de todo mi presente. Creo que tiene Ud absoluta razón en todos sus juicios, más de una vez he pensado sobre ello y he creído que en mí existe algo que me quita libertad de pensar y sobre todo de acción. Ese obstáculo que me impide avanzar en mi camino quiero hacerlo desaparecer procurando no sustituirlo con otro, haciendo que mi vista abarque la lejanía en lugar de dirigirla al cercano punto a que hoy está sometida porque la vida me lo impuso en un momento...

Resolver este problema es difícil pero lo conseguiré imponiéndome esta obligación como he conseguido otras cosas, gracias a la única mediana condición que tengo; la voluntad con la que se vence. Hablaremos de todo esto D. Manuel Ud tiene una vida harto ejemplar para no ser imitada y su carta de un gran valor espiritual para mí, será mi compañera que me recuerde en todo momento la obligación que me impongo de reformarme porque un buen amigo, el único, que ha visto en mí lo que nadie ha sabido ver, bien me da alientos y fuerza para no desmayar.

Me siento otro en estos momentos confidenciales con Ud con nadie los he tenido porque nadie me tendió la mano como Ud hace tiempo me la tendió...

Ahora voy a justificarle mi retraso en escribirle y contestar a su carta y postal.

El día que recibí la primera estaba en los talleres de fundición viendo como fundían diez toneladas de hierro con tan mala fortuna que al vaciar una cuchara de cuarenta kilos de caldo de hierro sobre uno de los moldes salpicó y cayó sobre mi pie izquierdo una lluvia de gotitas de hierro derretido, algunas de ellas escurrieron por el pie y quedaron en la planta. El dolor que esto produce no es para dicho y las consecuencias no se conocen de momento. Ya estoy casi bien y creo que dentro de poco bien del todo ¡Percances de la curiosidad!

Las portadas del Retablo las tengo en Granada, una terminada completamente y la otra (la de Germán) a falta de muy pocas letras. Siento no haberlas traído pero no pensé en lo que podía pasar. Pensamos salir de aquí el día 15 o 16.

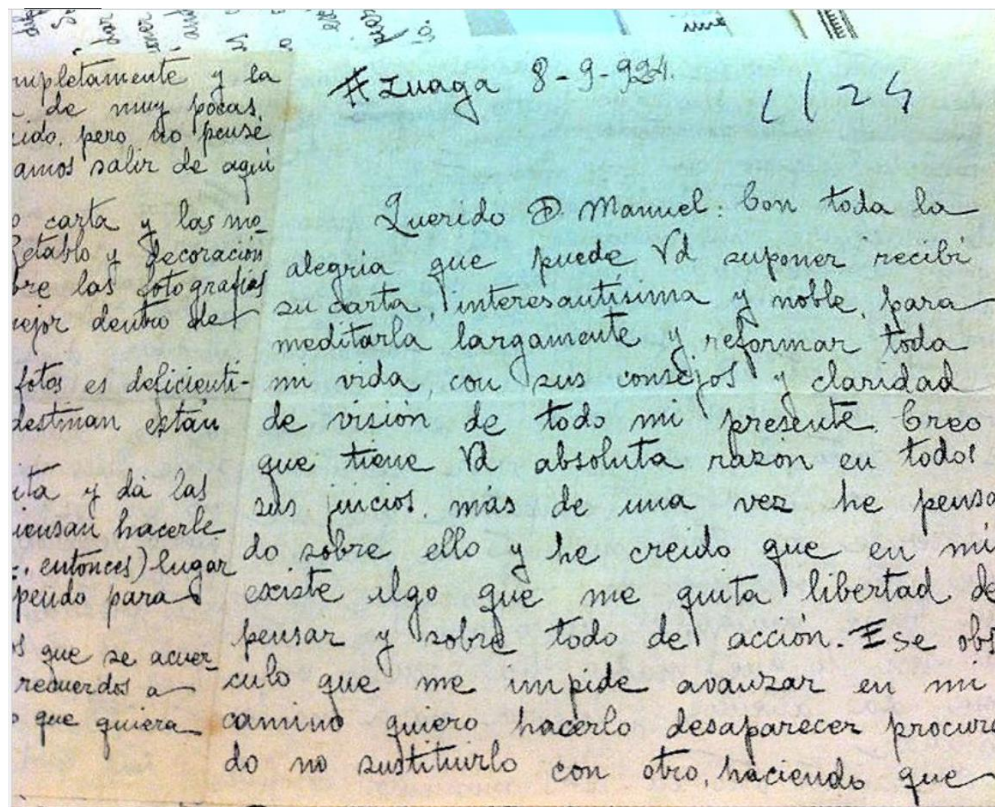
De Manolo no he recibido carta y las modificaciones que piensan del Retablo y decoración me parecen muy bien. Yo sobre las fotografías estudio lo que me parece mejor dentro de las modificaciones.

Realmente el tiraje de las fotos es deficientillo pero para el objeto que se destinan están bien.

El espíritu de Viriato me visita y da las gracias por el homenaje que piensan hacerle. En el castillo de Azuaga (Arsa, entonces) lugar de su muerte, hay un sitio estupendo para el azulejo.

Abrazos para todos los contertulios que se acuerdan del ausente, muchos y afectuosos recuerdos a M^a del Carmen y Ud D. Manuel lo que quiera de su buen amigo⁸⁴³.

Hermenegildo



completamente y la
de muy pocas
ido, pero no puede
anos salir de aquí

Azuaga 8-9-24. 1124

Querido D Manuel: con toda la
alegría que puede Ud suponer recibí
su carta, interesantísima y noble, para
meditarla largamente y reformar toda
mi vida, con sus consejos y claridad
de visión de todo mi presente. Creo
que tiene Ud absoluta razón en todos
sus juicios, más de una vez he pensa
do sobre ello y he creído que en mi
existe algo que me quita libertad de
pensar y sobre todo de acción. Ese obstá
culo que me impide avanzar en mi
camino quiero hacerlo desaparecer procura
do no sustituirlo con otro, haciendo que

Digitalización de un fragmento de la carta nº 47

Carta nº 48- De Hermenegildo Lanz

Querido D. Manuel: Estoy en la cama y en ella le contesto.

Siento no poder acompañarle a Sevilla mañana, procuraré hacer un esfuerzo supremo para salir el sábado llevando lo que me falta.

Las llaves de las cajas se las entrego con pena porque al abrirlas llevarán todos una gran desilusión pues me faltan detalles en los muñecos y además los trajes. Una caja va vacía sus contenido lo llevaré yo. Preferiría que no abriesen las cajas.

Buen viaje y hasta pronto.

Hermenegildo

Sofía está muy cansada sufre muchas molestias y fatigas. Dios querrá que no me entorpezca la terminación de la misión que me he impuesto⁸⁴⁴.

⁸⁴³ Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla, Azuaga, 8 de septiembre de 1924, AMF (carpeta de correspondencia 7929-012).

⁸⁴⁴ Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla, sin fecha, AMF (carpeta de correspondencia 7929).

Carta nº 49- De Manuel de Falla

Jueves 22

Querido Hermenegildo:

Los béticos me piden con urgencia el dibujo para la portada de sus programas.

Orquesta

Bética

De cámara

Tamaño el que Ud quiera, pues al hacer el fotograbado elegirán el que convenga. Supongo que lo imprimirán con un solo color.

¿Le sería a Ud, posible hacerlo y según hablamos en el estilo de la de Retablo-Alhóndiga?

Si no tiene Ud. Tiempo dígame con toda confianza a fin de que ellos lo manden hacer a Sevilla. Los conciertos serán para los primeros días de junio así es que, caso de hacerlo Ud como no hay tiempo que perder, ruégole lo mande certificado a Segismundo Romero, Jesús del Gran Poder, 25. Sevilla

Perdone Ud. Esta nueva carta, querido Hermenegildo en gracia a la intención que nos guía. Quesada (Daniel) está en Sevilla tratando con los béticos lo relativo a la tournée, así es que todo marcha por buen camino.

Reciba Ud con Sofía nuestros cariñosos recuerdos.

Le abraza su amigo de verdad

Manuel de Falla⁸⁴⁵.

⁸⁴⁵ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, sin fecha, AMF (carpeta de correspondencia 7929-038).

ANEXO II

Texto literario de *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla*⁸⁴⁶

Adaptación de un episodio de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes, y el autor la dedica a Madame la Princesa Ed. de Polignac.

La orquesta está compuesta de flauta, dos oboes, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta, timbales, tambor, xilófono, carraca, tam-tam, arpa-laúd, clavicímbalo, cuatro violines, dos violas, violoncello y contrabajo.

La obra se divide en cuatro fragmentos, el tercero de los cuales está subdividido en seis episodios, que se representan por las marionetas en el escenario interior, y cuyo detalle es el siguiente:

- I. *El Pregón*
- II. *La Sinfonía de Maese Pedro.*
- III. *Historia de la libertad de Melisendra.*
 - Cuadro 1º. *La Corte de Carlomagno.*
 - Cuadro 2º. *Melisendra.*
 - Cuadro 3º. *El suspiro del moro.*
 - Cuadro 4º. *Los Pirineos.*
 - Cuadro 5º. *La huída.*
 - Cuadro 6º. *La persecución.*
- IV. *Final.*

A continuación damos algunas noticias de cómo se desarrolla la acción y algunos otros detalles de interés para la mejor comprensión de la obra, máxime cuando, como en esta noche, es sólo audición, sin escena.

⁸⁴⁶ Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla*, Londres, Chester, 1926. Consultado en el AMF, Ref. 2 A 8/17.

MUÑECOS REPRESENTATIVOS DE LOS PERSONAJES QUE CANTAN

- A) *Don Quijote*. Bajo cantante o barítono.
- B) *Maese Pedro*. Tenor.
- C) *El Trujamán*. Mezzosoprano.

MUÑECOS REPRESENTATIVOS DE LOS PERSONAJES QUE NO CANTAN

- Sancho Panza*.
- El ventero*.
- El estudiante*.
- El paje*.
- El hombre de las lanzas y alabardas*.

MUÑECOS DEL RETABLO

- A) *Don Gayferos*.
- B) *Melisendra*.
- C) *Carlomagno*.
- D) *Don Roldán*.
- E) *El Rey Marsilio*.
- F) *El moro enamorado*.
- Caballeros y guardias de la Corte de Carlomagno*.
- Soldados del Rey Marsilio*.
- Vergudos y morisma*.

RESUMEN DE LA ACCIÓN

Una tocata de carácter rústico (*allegreto vivace*) anuncia la representación. A poco se alza el telón y, ocupando gran parte de la escena, aparece el retablo, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que lo hacen vistoso y resplandeciente. Junto al retablo se halla Maese Pedro, quien después de agitar fuertemente una campanilla para hacer callar la música, canta su pregón, invitando a cuantos se hallan en la venta a presenciar el espectáculo. Acuden entonces los personajes reales, siendo los últimos en llegar Don Quijote y Sancho.

Todos se van deteniendo ante la embocadura del retablo, examinándolo con gran curiosidad; luego se acomodan para presenciar el espectáculo, quedando ocultos de la vista del público, a excepción de Don Quijote, que se sienta a un lado del retablo, pero de manera que sólo se sienta a un lado del

retablo, pero de esta manera que sólo se vean sus largas piernas. Durante esta escena se oye la SINFONÍA DE MAESE PEDRO (*allegro, ma molto moderato e pesante*), que sirve de introducción al espectáculo. Terminada ésta, grita Maese Pedro: "Siéntense todos. ¡Atención, señores, que comienzo!"

Se oyen sonar atabales y trompetas, dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasa en tiempo breve, y luego alza la voz el muchacho diciendo: "*Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa, etc.*"

TEXTO

MAESE PEDRO. Vengan, vengan a ver vuestas mercedes el retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas de más ver que hay en el mundo!

MAESE PEDRO. ¡Siéntense todos! Atención, señores, que comienzo.

TRUJAMÁN. Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa, es sacada de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes. Trata de la libertad que dio el señor Don Gayferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España en poder de moros, en la ciudad de Sansueña. Verán vuestas mercedes cómo está jugando a las tablas don Gayferos, según aquello que se canta:

"Jugando está a las tablas don Gayferos,
que ya de Melisendra se ha olvidado."

CUADRO PRIMERO

Sala en el palacio de Carlomagno. Don Gayferos está jugando a las tablas con Don Roldán. Luego (*moderato e pomposo*), precedido por heraldos y pavoneándose mucho, entra el Emperador Carlomagno, desarrollándose la escena ya explicada por el Trujamán.

TEXTO

TRUJAMÁN. Ahora verán vuestas mercedes cómo el Emperador Carlo Magno, padre putativo de la tal Melisendra, mohino de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir, y después de advertirle del peligro que corría a su honra

en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: “Harto os he dicho: miradlo”, volviendo las espaldas y dejando despechado a Don Gayferos, el cual, impaciente de la cólera, pide apriesa las armas, y a Don Roldán su espada Durindana. Adviertan luego vuestas mercedes cómo Don Roldán no se la quiere prestar, ofreciéndole su compañía en la difícil empresa; pero el valeroso enojado no la quiere aceptar, antes dice que él solo basta para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra. Y con esto se entra a armar para ponerse luego en camino.

Ahora veréis la torre del Alcázar de Zaragoza, y la dama que en un balcón parece. Es la sin par Melisendra, que desde allí, muchas veces, se ponía a mirar el camino de Francia, y puesta la imaginación en París y en su esposo, se consolaba con su cautiverio. Verán también vuestas mercedes cómo un moro se llega por las espaldas de Melisendra y le da un beso en mitad de los labios, y la prisa que ella se da en limpiárselos y cómo se lamenta, mientras el Rey Marsilio de Sansueña, que ha visto la insolencia del moro, su pariente y gran privado, le manda luego prender.

CUADRO SEGUNDO

Torre del Homenaje del alcázar de Sansueña (Zaragoza). Como fondo, grandes lejanías. Melisendra aparece asomada a un balcón de la torre, en actitud extática. Un moro, de aspecto grave y ricamente vestido (el Rey Marsilio) hace diferentes apariciones por una galería exterior del palacio y que supones conduce a la Torre del Homenaje.

Sin ser visto del Rey ni de Melisendra, llégase a ésta el moro enamorado y le da un beso en mitad de los labios. Ella se da gran prisa en limpiárselos, lamentándose a gritos del atrevimiento del moro. Acude el Rey Marsilio y hace prender por sus soldados al culpable.

Antes de empezar la representación del cuadro siguiente (el suplicio del moro), el Trujamán, al explicar la acción, se atreve a hacer ciertas reflexiones sobre los procedimientos expeditivos de la justicia mora. Don Quijote, espectador pasivo hasta ese momento, y cuyas piernas han traducido por movimientos nerviosos su protesta contra las palabras del Trujamán, se asoma al proscenio, y encarándose con el muchacho, le amonesta severamente.

Maese Pedro, sacando la cabeza por las cortinas del retablo, aconseja al Trujamán, volviendo a entrar en su escondite para reanudar la representación.

TEXTO

TRUJAMÁN. Miren luego vuestras mercedes cómo llevan al moro a la plaza de la ciudad, con chilladores delante, y envaramiento detrás, y cómo luego le dan doscientos azotes, según sentencia del Rey Marsilio, ejecutada apenas había sido puesta en ejecución la culpa, porque entre moros no hay traslado a la parte, ni a prueba y estese, como entre nosotros.

DON QUIJOTE. Niño, niño, seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en las curvas y transversales, que para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas.

MAESE PEDRO. Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te mande; sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

TRUJAMÁN. Yo así lo haré.

DON QUIJOTE. ¡Adelante!

CUADRO TERCERO

Plaza de la ciudad, que invade la morisma. Llega el moro culpable conducido por la guardia del Rey y precedido por voceadores, que leen al pueblo la sentencia condenatoria. Dos verdugos de feroz aspecto, provistos de largas varas, azotan al moro con golpes alternados, que coinciden con los acentos rítmicos de la música. Cae el moro, y los soldados se lo llevan a rastras, seguidos por los verdugos y la morisma.

TEXTO

TRUJAMÁN. Miren ahora a Don Gayferos que aquí aparece a caballo, camino de la ciudad de Sansueña.

CUADRO CUARTO

Don Gayferos, al trote de su caballo, aparece distintas veces desde la falda hasta la cumbre de una montaña, como siguiendo un camino de espiral. Va cubierto con una capa gascona y lleva en la mano un cuerno de caza, que tañe en los momentos indicados por la música.

TEXTO

TRUJAMÁN. Ahora veréis a la hermosa Melisendra, que ya vengada del atrevimiento del enamorado moro, se ha puesto a los miradores de la torre y habla con su esposo, creyendo que es algún pasajero, según aquello del romance, que dice:

“Caballero, si a Francia ides,
por Gayferos preguntade.”

Veréis también cómo Don Gayferos se descubre y qué alegres ademanes hace Melisendra al reconocerle, descolgándose luego del balcón, y cómo Don Gayferos ase della, y poniéndola sobre las anclas de su caballo, toma de París la vía.

CUADRO QUINTO

Se representa la escena previamente narrada por el muchacho. Al comienzo del cuadro, Melisendra aparece de nuevo en la torre del alcázar de Sansueña. Sobre un *andante molto sostenuto*, que inicia el arpa-laúd, se desarrolla la acción, terminando con la fuga de Melisendra, montada a la grupa del caballo de Don Gayferos. Ambos desaparecen al trote.

Continúa el Trujamán su narración sobre el ritmo ya aplicado al trote del caballo (*allegretto ritmico*).

TEXTO

TRUJAMÁN. ¡Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes, lleguéis a salvamento a vuestra patria; los ojos de vuestros amigos y parientes os vean

gozar en plaz tranquila los días (que los de Néstor sean) que os quedan de la vida!

MAESE PEDRO. Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala.

CUADRO SEXTO

El Rey Marsilio corre presuroso en busca de sus guardias. Estos, que acuden al llamamiento, mandan tocar al arma, y *la ciudad se hunde con el son de las campanas, que en todas las torres de las mezquitas suenan*. Esta afirmación del Trujamán hace saltar a Don Quijote, asegurando con visible indignación que no se usan campanas entre moros, sino atabales y dulzainas.

Siguen las palabras con que Maese Pedro -reapareciendo por entre las cortinas del retablo- procura calmar a Don Quijote *allegretto quasi andante*, excusando la impropiedad escénica. Convencido el caballero por las razones de Maese Pedro, la representación continúa.

Una gran muchedumbre desfila rápidamente por la escena, y el Trujamán, que va señalándolos con su varilla, dice: “Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes. ¡Cuántas dulzonas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban! Témoste que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo.

Viendo y oyendo tanta morisma y tanto estruendo, Don Quijote pónese de un brinco junto al retablo, y dessenvainando la espada grita: “¡Deteneos, mal nacida canalla, no les sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!”.

TEXTO

TRUJAMÁN. Miren vuesas mercedes cómo el Rey Marsilio, enterado de la fuga de Melisendra, manda tocar al arma, y con qué priesa, que la ciudad se hunde con el son de las campanas, que en todas las torres de las mezquitas suenan.

DON QUIJOTE. ¡Eso no, que es un gran disparate, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas!

MAESE PEDRO. No mire vuesa merced en niñerías, señor Don Quijote. ¿No se representan casi de ordinario mil comedias llenas de mil disparates, y con todo eso siguen felicísimamente su carrera, y hasta se escuchan con admiración?

DON QUIJOTE. Así es la verdad.

MAESE PEDRO. Prosigue, muchacho.

TRUJAMÁN. Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes. ¡Cuántas dulzainas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban! Ténome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo.

DON QUIJOTE. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no les sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

FINAL

Con acelerada y nunca vista furia comienza el caballero a llover cuchilladas, estocadas, reveses y mandobles sobre la titerera morisma, derribando y descabezando a unos, estropeando y destrozando a otros, y dando, entre muchos, un altibajo tal, que pone en peligro la cabeza de Maese Pedro, quien, fuera ya de su escondite, se encoge y agazapa para evitar los golpes. Aparecen en escena cuantos han presenciado la representación, entre ellos Sancho Panza, haciendo gestos de grandísimo pavor. Don Quijote, sin reparar en ellos, dirigiéndose a los fugitivos, proclama su personalidad, y al invocar a Dulcinea queda como en éxtasis, la mirada en alto, entonando un canto a la señora de sus pensamientos. Pero pronto vuelve a su anterior exaltación, y dirigiéndose ahora a los presentes, evoca las glorias de la andante caballería, mientras Maese Pedro, desolado y abatido, contempla la figura de Carlomagno, que tiene en sus manos, partidas en dos, la cabeza y la corona.

Así termina la obra.

TEXTO

DON QUIJOTE. Non fuyades, cobardes, malandrines y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

MAESE PEDRO. ¡Deténgase, deténgase vuesa merced, mi señor Don Quijote; mire que me destruye toda mi hacienda!

DON QUIJOTE. ¡Oh bellaco, villano, malmirado, atrevido y deslenguado!

MAESE PEDRO. ¡Desgraciado de mí!

DON QUIJOTE. ¡Y vosotros, valeroso Don Gayferos, hermosa y alta señora Melisendra, ya la soberbia de vuestros perseguidores yace por el suelo derribado por este mi fuerte brazo, y porque no ponéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo Don Quijote, caballero y cautivo de la sin par y hermosa Dulcinea! (MAESE PEDRO: ¡Pecador de mí!.) Oh Dulcinea, señora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas, norte de mis caminos (MAESE PEDRO: ¡Desdichado del padre que me engendró; cuitado de mí!), dulce prenda y estrella de mi ventura. Oh vosotros, valerosa compañía; caballeros y escuderos, pasajeros y viandantes, gentes de a pie y a caballo. Miren si no me hallara aquí presente, ¿qué fuera del buen Don Gayferos y de la hermosa Melisendra? Quisiera yo tener aquí delante aquellos que no creen de cuánto provecho sean los caballeros andantes. ¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos que vieron las fazañas del valiente Amadís, del esforzado Felixmarte de Hircania, del atrevido Tirante el Blanco, del invencible Don Belianis de Grecia, con toda la caterva de innumerables caballeros, que con sus desafíos, amores y batallas, llenaron el libro de la Fama! (MAESE PEDRO: ¡Santa María!) En resolución: ¡Viva, viva la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra!