

LA ESCENOGRAFÍA DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO DE FALLA* EN SUS PRIMERAS REPRESENTACIONES (1923, 1925)

ON THE SCENOGRAPHY OF FALLA'S *EL RETABLO DE MAESE PEDRO* IN ITS HISTORICAL REPRESENTATIONS (1923, 1925)

O SCENOGRAFII *EL RETABLO DE MAESE PEDRO FALLI* W JEJ HISTORYCZNYCH PRZEDSTAWIENIACH (1923, 1925)

INÉS R. ARTOLA

Universidad de Música Fryderyk Chopin

Departamento de Teoría de la Música
Okólnik, 2
00-368 Varsovia (Polonia)

ines.ruiz.artola@chopin.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-3025-0580>

RESUMEN

Este artículo trata de reconstruir las puestas en escena en los estrenos parisino (1923) y neoyorkino (1925) del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Ampliamente analizada desde el punto de vista musical y literario, esta obra aún carece de suficientes fuentes sobre su escenografía. Previa reflexión sobre la estética y los componentes narrativos, aportamos información sobre las puestas en escena y los artistas que la llevaron a cabo basándonos en fuentes como correspondencia, prensa histórica y consulta con especialistas, con el fin de alumbrar y proporcionar datos para futuras investigaciones y representaciones en vísperas de su centenario.

ABSTRACT

In this article, we try to reconstruct the staging of the Parisian (1923) and New York (1925) premieres of Manuel de Falla's *El retablo de maese Pedro*. Although widely analyzed from a musical and literary points of view, its scenography has been poorly researched, still lacks sufficient sources on its scenography. After reflecting much pondering on the aesthetics and narrative components, we provide information on the staging and the artists who performed it. We used sources such as correspondence, historical press and consultations with specialists, in order to illuminate and provide data for future research and performances on the eve of its centenary.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule podejmujemy próbę rekonstrukcji inscenizacji paryskiej (1923) i nowojorskiej (1925) premiery *El retablo de maese Pedro* Manuela de Falli. Szeroko analizowane pod względem muzycznym i literackim, premiery te wciąż nie mają wystarczających źródeł na temat swoich scenografii. Po refleksji nad estetyką i narracyjnymi komponentami tego quixotycznego pasażu z muzyką Manuela de Falli, dostarczamy informacji na temat inscenizacji i artystów, którzy brali udział. Oparliśmy się o źródła takie jak korespondencja, prasa historyczna i konsultacje ze specjalistami, a naszym celem było rzucenie światła na ten temat i dostarczenie informacji dla przyszłych badań i przedstawień w przededniu jej stulecia.

PALABRAS CLAVE

Falla; Landowska; París; Nueva York; Escenografía; Música; Quijote; Neoclasicismo.

KEYWORDS

Falla; Landowska; Paris; New York; Scenography; Music; Don Quixote; Neoclassicism.

SŁOWA KLUCZOWE

Falla; Landowska; Paryż; Nowy Jork; Scenografia; Muzyka; Don Kichot; Neoklasycizm.

1. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: LUCES Y SOMBRAS

Basado en el capítulo XXIII de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, *El retablo de maese Pedro*, una de las obras más destacadas y originales de Manuel de Falla que le supuso el ingreso en la vanguardia neoclasicista del momento, ha sido objeto de estudio por numerosos especialistas desde el punto de vista musical y literario¹. Asimismo, las fuentes de música popular, antigua y de vanguardia han brindado mucha luz en torno al procedimiento compositivo, a las fuentes consultadas por el maestro y al análisis de música, texto, interpretación e incluso traducción². No obstante, uno de los aspectos más dinámicos de esta obra, su escenografía, ha sido tan solo esbozado en escasas publicaciones³, y eso a pesar de seguir siendo una obra que continua en los escenarios hasta hoy día con muy diversas soluciones técnicas y visuales⁴.

- 1 De entre los libros dedicados a Falla y su composición, destacan especialmente: CHRISTOFORIDIS, M.: *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral. Universidad de Melbourne, 1997; HESS, C.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago- Londres, University of Chicago Press, 2001; TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla. De "La vida breve" a "El retablo de maese Pedro"*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. Asimismo, es de destacar la introducción de Torres Clemente a la edición facsímil de la partitura editada por el Archivo Manuel de Falla de Granada, véase: FALLA, M. de: *El Retablo de Maese Pedro*. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011. De entre los muchos artículos publicados en torno al tema, destacamos: ALLEN, J.: "Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show", *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, march 1973, pp. 330-335; LATCHAN, M.: "Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels", *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, pp. 95-109; NOMMICK, Y.: "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300; TORRES CLEMENTE, E.: "Manuel de Falla y el *Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español", *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, pp. 839-856.
- 2 Una de las últimas tesis doctorales dedicada al neoclasicismo musical en España: ÁLVAREZ CALERO, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, enero 2004. Acerca de los entresijos lingüísticos de las traducciones al francés e inglés para la adaptación del libreto, véase: SANTANA BURGOS, L.: "La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla", *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, pp. 130-137.
- 3 Véase: HESS, C., BONET, J.M., PERSIAS, J.: "Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro*, Bocetos y figurines". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618. De entre las exposiciones dedicadas al Retablo hemos localizado los catálogos: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*, compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001 y *Un Retablo para maese Pedro* (centenario de Manuel Ángeles Ortíz), Archivo Manuel de Falla, Granada 1995, y destacamos aquí, por su aportación de fuentes de archivo, documentación y fotografía de gran utilidad para esta investigación el catálogo: *Títeres. 30 años de Etcétera*. Granada,

Queremos centrarnos aquí en las dos primeras representaciones escénicas del *Retablo*, por marcar pautas desde un punto de vista histórico que puedan arrojar luz y brindar información a los especialistas y para posibles futuras puestas en escena. Su reconstrucción la efectuaremos mediante dos fuentes principalmente: la correspondencia del compositor con los artistas e implicados en su realización y la prensa de la época, que buen eco hizo de ambos estrenos, en la que se recogen detalles sobre la misma e incluso alguna que otra fotografía. En ambos estrenos, además, la clavecinista polaca Wanda Landowska, no solo estuvo presente como intérprete, sino que fue una figura crucial para Falla en la terminación de la partitura, y como mediadora y supervisora de la producción y el espectáculo neoyorkino, al que no pudo acudir el maestro andaluz. La correspondencia entre ambos da buena muestra del rol fundamental de Landowska, así como es prueba de la amistad y confianza que el compositor depositaba en ella.

Dos momentos cruciales, en 1923 y 1925, que supusieron un reto escenográfico para todos los artistas implicados: el de llevar por vez primera ante el público el capítulo de maese Pedro cervantino con música de Manuel de Falla. Una historia que es sencilla y compleja a la vez, divertida y filosófica, brillante como toda la novela y musicalizada por el maestro Falla que, así, hacía su ingreso en las vanguardias. ¿Cómo llevar a escena todo ello?

2. TRADICIÓN Y VANGUARDIA: SOBRE LA MODERNIDAD QUIJOTESCA Y EL CAPÍTULO ESCOGIDO

En una de las críticas en España en marzo de 1926 sobre el estreno neoyorkino acontecido a fines del año anterior, su autor describe con acierto el reto visual que suponía poner en escena un pasaje cervantino con varias perspectivas cronológicas y espaciales que implican no una, sino varias ficciones superpuestas:

- Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013 y la encomiable ayuda y consulta directa con Yanisbel Victoria Martínez de la compañía Etcétera.
- 4 Un recorrido por las representaciones de la obra en la historia se encuentra esbozado en el texto: PINO, R. del: "Irrealidad, arte y verdad. Apuntes para una historia de *El retablo de maese Pedro* y sus representaciones", en: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*. (Catálogo de exposición), compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001, pp. 24-33.

“Acaso sea esta la mejor manera de dar realidad plástica -imaginativa- a escenas en que aparezca la figura irreal de Don Quijote. Un mundo dentro de otro mundo, y los dos igualmente fantásticos, no pueden aparecer en un escenario encarnados en actores y actrices (...) El espectáculo no puede ser más nuevo dentro de sus evocaciones de otras épocas, y la sensación de arte no puede ser más contemporánea”⁵.

La modernidad de la novela cervantina, que sigue sorprendiendo hasta hoy día, tiene en el episodio de maese Pedro uno de los capítulos más destacados por su uso narrativo de cronologías y espacios superpuestos. Una ficción dentro de otra ficción con juegos de puntos de vista perceptivos y psicológicos que acertadamente seleccionó Manuel de Falla para su obra musical. Pasaje en el que, además, las figuras irreales son cada vez más reales y se recurre a una puesta en escena que permita este sutil juego de realidad y ficción mediante el mundo de los títeres, que irá teniendo cada vez más protagonismo en el mundo de las artes escénicas contemporáneas.

El acierto falliano, además, no consistió solo en seleccionar este brillante pasaje, sino en el hecho de terminarlo abruptamente en el preciso momento de la destrucción del retablo por parte de Don Quijote en su delirio, y no como termina el capítulo cervantino en el que el lector se orienta posteriormente de datos y de cómo continúa la historia tras la destrucción del retablillo. Sin embargo, Falla en su retablo parece querer tener la intención de centrarse en el mundo interior de Don Quijote y de hacernos participar de él. Prescindiendo de un contexto mayor, en la obra musical nos situamos en la misma escena que Don Quijote pues tanto él como nosotros somos público y seguimos junto a él la historia del rescate de Melisendra por parte de don Gaiferos, representada por los títeres del retablillo. Es más, Don Quijote aparece solo al comienzo sentándose como público (lo reconocemos automáticamente) y está semi oculto en escena casi todo el tiempo, apareciendo únicamente en los momentos en que interrumpe la representación y en su alucinación final, si bien desde el comienzo, su presencia es constante en nuestras cabezas.

El hecho de que Falla centre tanto escena como música en lo que sucede en el retablo precisamente y su transformación de ficción a realidad nos resulta reveladora: nos hace a nosotros mismos ver, sentir y escuchar igual que Don Quijote y los títeres cobran tanto

protagonismo y vida conforme avanza la acción, tal y como lo eran para el Caballero de la Triste Figura, y tal y como suele suceder cuando asistimos a un espectáculo titiritesco y seguimos su trama. Así, y tal y como dijo Miguel de Unamuno en su *Sepulcro del Quijote*: “(...) una locura cualquiera deja de serlo en cuanto se hace colectiva, en cuanto es locura de todo un pueblo, de todo el género humano”⁶. Nos creemos a Don Quijote (lo reconocemos), nos creemos a los títeres (seguimos la acción apoyada y casi podríamos decir, legitimada, de la historia) y empatizamos con el primero y el segundo, situándonos en su misma perspectiva.

Los tres planos narrativos dan juego para el diálogo entre lo que sucede en el retablillo de títeres y los asistentes a la función (entre ellos, Don Quijote, Sancho, el ventero y algunos personajes más que están en la venta) y, a su vez, con el público real que presencia la obra haciéndole participe. Pero es que, además, se solapan una serie de cronologías que abarcan simultáneamente tres tiempos de acción en las que la dimensión quijotesca predomina durante todo el espectáculo. El primero, es el de la representación a la que asiste don Quijote, esto es, los propios tiempos de Miguel de Cervantes: la España de principios de siglo XVII. El segundo es la época de Carlo Magno en la que se inspira la representación del retablillo. A su vez, esta segunda referencia cronológica coincide con la época en la que vive sumergido Don Quijote mentalmente por su fiel creencia en la caballería medieval, a la que rendirá un sentido homenaje al final de la acción. Por tanto, es esta segunda dimensión temporal la que abarca la narración completa del retablo falliano: al principio con la simple presencia entre el público de Don Quijote, luego progresivamente por sus interrupciones al espectáculo de títeres y finalmente, acaparando toda la atención cuando decide rescatar a los protagonistas y destrozarlo todo.

El último tiempo de acción (el tercero) es el tiempo en el que el público asiste a la “representación de la representación” y se identifica con el público de la escena. Una pirueta narrativa muy del gusto barroco que Cervantes nos plantea magistralmente y en la que “Falla ha logrado crear una situación compleja parecida al espejismo barroco que realizó Velázquez en *Las Meninas*”⁷.

5 TORMES, A. de: “Arte español en Nueva York”, *La Esfera*, año XIII, núm. 635, 6 de marzo de 1926, p. 20. Biblioteca virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura del Gobierno Español: https://prensa-historica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do [Última consulta: 06. 10. 2021].

6 UNAMUNO, M. de: “El sepulcro de Don Quijote”, en: *Vida y obra de don Quijote y Sancho*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 139-153.

7 DOWLING, J.: “En un mesón de la Mancha, en un salón de París: Cervantes y Manuel de Falla”, *Hispanic Journal*, vol. 18, núm. 1, primavera 1997, p. 29.

Es más, autores como John J. Allen son de la opinión de que este capítulo de Don Quijote es uno de más decisivos en la novela, pues se condensa la acción, no solo en varios tiempos simultáneos, sino haciendo alusiones a otros capítulos y personajes aparecidos anteriormente poniendo en el retablo de manifiesto “Las complejas relaciones entre maese Pedro, su narrador el ‘trujamán’, y su espectador Don Quijote, establecen el paralelismo entre el espectáculo de títeres y la novela en su conjunto”⁸. Esto es: el retablo como espejo de la novela cervantina en su totalidad.

Esta concepción global se denota en el propio libreto y su fidelidad respecto al original, pues Manuel de Falla cita literalmente a Cervantes y aquellos pasajes o frases que no se encuentran en el capítulo cervantino *per se*, sí que se hallan repartidos en otros capítulos de la novela cervantina, tanto en su primera como en su segunda parte con apenas intervenciones en el mismo⁹, lo que demuestra la conciencia del compositor andaluz respecto a la novela en su totalidad.

Además, la culminación y final en una *reductio ad absurdum* en la que termina todo en un completo desastre en el que Don Quijote interactúa. Aunque, esta vez, no sean molinos, personas disfrazadas o accidentales caminantes, sino títeres a quienes da por verdaderos, de carne y hueso:

“Esto supone la utilización en la obra del “teatro dentro del teatro”, y la consiguiente alternancia del relato cervantino con el romance de ciclo carolingio, en tanto planos dramáticos diferenciados que solo al final se superponen, cuando la interpretación errónea de la realidad lleva a Don Quijote a intervenir en el episodio titiritesco, arremetiendo contra las marionetas infieles en nombre de la caballería andante”¹⁰.

La adaptación musical, por su lado, se centra en el último plano, el del *Retablo*, consiguiendo así sumergir al público mediante la música y la emoción *in crescendo* de su narrador Trujamán, en la acción del retablillo, y, por consiguiente, en la locura de Don Quijote. La

música centrada en la acción del *Retablo* está basada en fuentes antiguas muy diversas, nos hacen desplazarnos a épocas pretéritas desde la contemporaneidad, como Landowska lo hizo con su Pleyel a principios de la pasada centuria:

“En su composición, Falla incorporó referencias a fuentes medievales y renacentistas, volviendo a un pasado musical tan moderno como el de Landowska. Toda la obra está impregnada de una pieza de música para guitarra de finales del siglo XVII del compositor español Gaspar Sanz, y de una melodía del tratado musical del teórico español del siglo XVI Francisco Salinas”¹¹.

Un pasado que se torna presente, como bien apuntó la filósofa María Zambrano a propósito de *El retablo* de Falla:

“Y ello por obra de la música, tan sutilmente actualizadora del pasado. Falla actualiza el pasado hasta el límite preciso en que ya, actualizándolo más sería presente. No es un presente que evoca el pasado; es un pasado que se adelanta hasta el presente, sin dejar de ser pasado. Mágica operación que sólo un dominador de ocultos poderes, como Falla, sabría efectuar”¹².

Una obra que Falla supo afrontar mediante el empleo y búsqueda de todas estas fuentes y mostrando al mismo tiempo un profundo respeto y conocimiento tanto del pasaje literario concreto como de la novela a nivel global. No sin razón, Salvador de Madariaga le dedica a Manuel de Falla su “Guía del lector de *El Quijote*” con las siguientes palabras: “A Manuel de Falla, con cuyo *Retablo de Maese Pedro* cobra el inmortal Don Quijote segunda inmortalidad, dedica con afectuosa admiración este ensayo”¹³.

8 “The complex relations between Maese Pedro, his narrator the ‘trujamán’, and his spectator Don Quijote, establishes the parallel between the puppet show and the novel as a whole”. En: ALLEN, J.: “Melisendra’s Mishap in Maese Pedro’s Puppet Show”, *Hispanic Issue*, The Johns Hopkins University Press, marzo 1973, p. 330.

9 TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

10 TORRES CLEMENTE, E.: “Manuel de Falla y el *Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, p. 840.

11 “In its composition Falla incorporated references to medieval and Renaissance sources, returning to a musical past in a way as modern as that of Landowska. The whole work is permeated by a piece of late 17th -century guitar music by the Spanish composer Gaspar Sanz, and by a melody from the musical treatise of the 16th-century Spanish theorist Francisco Salinas”. En: LATCHAN, M.: “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, p. 4.

12 ZAMBRANO, M.: *Falla y su “Retablo”, Con Datos de Niebla*, nº 6, 1988 [Hoja Literaria 3, marzo de 1933]. Citado en: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F.: *El pensamiento musical de María Zambrano*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, p. 513-514.

13 Cita recogida en: PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 134.

La puesta en escena, por tanto, mediante títeres manipulados y personas de carne hueso hacía de la retórica barroca una nueva apuesta desde la modernidad:

“Los títeres no son meros muñecos de pasta, sino *figuras, hechuras* a la sazón *deshechas* por Don Quijote, *reliquias* queridas del *retablo* de maese Pedro manejadas con gran *artificio* a través de aparejos o alambres, a manera de aquellos *puppi sicilianos* que Cervantes bien podría haber conocido durante su estadía en Sicilia en 1574, luego del combate de Lepanto, y los cuales ejemplifican probablemente la actitud artística que Valle-Inclán rotularía como la del creador levantado en el aire”¹⁴.

3. LA PRIMERA PUESTA EN ESCENA: EL ESTRENO EN PARÍS DEL 25 DE JUNIO DE 1923

El retablo de maese Pedro surgió por el encargo de la princesa de Polignac (Winnaretta Singer), quien tenía pensado hacer un ciclo de estrenos musicales junto a obras también encargadas a Igor Stravinsky y Eryk Satie¹⁵. Estamos, por tanto, en un contexto de música de vanguardia neoclásica plenamente¹⁶ en donde el uso de títeres y pantomima comenzaba a introducirse (tal es el caso de *Pretouchka*, de Stravinsky) adquiriendo un papel de cada vez mayor relevancia en las artes escénicas en los inicios de la pasada centuria.

En el caso de *El retablo*, la escenografía para su estreno en París fue llevada a cabo por tres artistas amigos cercanos al compositor: Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortíz y Hernando Viñes, sobrino del célebre pianista Ricardo Viñes. A ellos les unía ya una

experiencia anterior con el mundo de las artes escénicas y, en concreto, con los títeres, incluso, desde la propia infancia y que fue algo que rescató y les unió mediante el poeta Federico García Lorca:

“Manuel de Falla ya había colaborado ampliamente con Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga en diferentes espectáculos, y con los Ballets Rusos de Sergei Diaguilev, síntesis de la modernidad escénica de la época. Se sabe además que la afición de Falla por los títeres, que disfrutó desde la infancia en su Cádiz natal (...) Federico García Lorca, por su parte, había estrenado *El maleficio de la mariposa* en 1920, y tenía en su haber otras breves piezas y experiencias teatrales de juventud (...) Hermenegildo Lanz trabajó en el taller del pintor escenógrafo del teatro Dona Maria II, durante su estancia en Lisboa (...) Los títeres también formaron parte de sus referencias culturales (...) tuvo contacto con un titiritero tailandés en Madrid durante su época de estudiante en Bellas Artes”¹⁷.

A esto, hay que añadir que la propia Princesa de Polignac, mecenas de la obra, sentía especial fascinación por el mundo de los títeres desde su infancia. Su biógrafa al hablar de uno de los espacios en la suntuosa finca donde creció Winnaretta, cuenta:

“Una de las nuevas construcciones más inusuales de la propiedad era un gran edificio circular de ladrillo frente a la casa principal, llamado la Arena. En invierno se utilizaba para ejercitar a los caballos; en las temporadas de buen tiempo se utilizaba como teatro privado, donde se podían celebrar circos, fiestas infantiles y otros entretenimientos bulliciosos (...) A Winnaretta le encantaban especialmente los espectáculos de marionetas y las pantomimas que se presentaban en la Arena; su apasionado interés por estos géneros de entretenimiento tendría consecuencias de largo alcance en su vida adulta”¹⁸.

Y si hablamos de antecedentes directos a *El retablo* en el que ya aparecen sus escenógrafos y mentores espirituales, no se puede olvidar la relevancia en esta historia de la función del día de Reyes en la casa de los García Lorca meses antes del estreno. Una función que será recordada por Hermenegildo Lanz y tildada como el prolegómeno al espectáculo parisino en junio de 1923:

14 FALCONÍ, H.: “El Retablo de la Libertad de Melisendra: entre hedonismo y ascetismo”, George Mason University [Consultado el 6. 10. 2021]: <https://www.gmu.edu/org/hcr/texts/1996/retablo.htm>.

15 “On 25 October Winnaretta to Falla, proposing the same terms that she had offered to Stravinsky and Satie: to write a work for an ensemble of sixteen musicians, on a subject of the composer’s choosing”. KAHAN, S.: *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Nueva York, University of Rochester Press, 2011, p. 12.

16 Respecto al neoclasicismo en la obra falliana, véase la tesis doctoral: ÁLVAREZ CALERO, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla 2004. Y a la influencia de Stravinsky y los Ballets Rusos en España: MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.: “El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)”. Madrid, Cuadernos de Historia Contemporánea, Ediciones Complutense, 2016, pp. 31- 56.

17 “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”. En: *30 años de Etcétera* (catálogo de exposición), Parque de las Ciencias, Granada, junio 2012-julio 2013, p. 30.

18 “One of the most unusual new constructions on the estate was a large circular brick building facing the main house, called the Arena. In winter the space was used for exercising horses; in the clement seasons

“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 en los escenarios españoles (...) 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*”¹⁹.

De modo que, al hecho de esta nueva tendencia en las artes escénicas europeas y la introducción del mundo de los títeres y la pantomima, y muy especialmente en el neoclasicismo musical, vemos especial predilección por las mismas por parte de nuestros protagonistas y su experiencia con ellas.

Las soluciones escenográficas para *El retablo* por parte de Falla y sus colaboradores irán tomando forma y cambiando según los requisitos del lugar (no se puede olvidar las reducidas dimensiones del salón de la princesa de Polignac donde fue el estreno) si bien Falla tenía muy en mente el espíritu neoclásico para la escenografía y la distinción entre los personajes desde un comienzo:

“Inicialmente, Falla tenía un plan algo extravagante con relación a la representación de los personajes. Para Melisendra, don Gaiferós, su caballo y el rey moro se emplearían pequeños títeres de mano. Para los personajes de carne y hueso (don Quijote, Sancho, Maese Pedro, el trujamán y el público), Falla quería utilizar títeres de tamaño natural, o sea, *Übermarionetten*. Los tres cantantes (Don Quijote, Maese Pedro y el trujamán) se situarían junto a la orquesta, igual que en *Les noces* de Stravinsky”²⁰.

De los tres artistas visuales españoles que trabajaron en la escenografía primera, fue Hermenegildo Lanz el único que no residía en París sino en Granada, y desde allí trabajó, en la distancia, realizando los títeres de guante y algunos de los títeres planos del retablillo,

pues esta última tarea se la repartieron entre Lanz, Viñes y Ortiz. Fue la primera vez que se incorporó este tipo de títeres planos en una pieza contemporánea, algo que tendrá una gran trascendencia y relevancia en las artes escénicas del siglo XX. En la correspondencia de Lanz con Manuel de Falla, encontramos una primera carta en la que el artista parece haber recibido el encargo de la realización de este proyecto, que recibe con gran alegría y recuerda el teatrillo de cachiporra en el que ya habían colaborado:

“Querido maestro: ayer recibí su cariñosa carta (...) 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 (...). 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”²¹.

Más adelante, en esta misma carta, encontramos el listado de figuras a realizar por el artista en la distancia y la alusión a la Alhambra como inspiración para una de las escenas, según indicaciones del propio compositor al artista:

“Estoy estudiando y haciendo bocetos de muñecos para cortar y tallar en madera, en cuanto lleguen las medidas y para que Manolo corra, le he puesto un telegrama urgente. La parte (segundo 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) don Gayferos b) Melisendra c) Carlo Magno d) D. Roldán e) El Rey Marsilio f) El moro enamorado. Caballeros y guardias, 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 cuarto, y algunos en el tercero con otra decoración. (...) 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 para hacer la decoración y muñequitos planos”²².

Unas semanas más tarde, Lanz escribe a Falla y se denota la premura para realizar el encargo, de singular tamaño para el poco tiempo del que disponía. Sin embargo, se ve su entrega y emoción:

it was used as a private theater, where circuses, children's parties, and other boisterous entertainments could be accommodated (...) Winnaretta was especially enchanted by the puppet shows and pantomimes presented in the Arena; her passionate interest in these genre of entertainment would have far-reaching consequences in her adult life”. KAHAN, S.: *Music's Modern Muse...* op. cit., p. 12.

19 Manuscrito “Marionetas” de Hermenegildo Lanz citado en: “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”... op. cit., p. 34.

20 HESS, C.: *Entre tradición y vanguardia: el Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla*, Ensayos de Teatro Musical Español, Madrid, Fundación Juan March, 2016: [Consultado el 6. 10. 2021]. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=17&l=2>.

21 Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 4 de mayo de 1923. [A.M.F.: 7929-004]

22 “Ibid.”.

“(…) 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 (...). También trabajo en la decoración con gran premura y solamente sentiré que el resultado no corresponda con mi esfuerzo y entusiasmo. (...) 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 (...) me permite trabajar desde las 7 de la mañana hasta las doce o la 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. (...) Pero como de cobardes nunca se escribió nada los valientes son para las ocasiones (...) Soy el sin par caballero de la Triste Figura, seco y soñador pero rompo mi Lanz-a con brío y empuje”²³.

Por su parte, Manuel Ángeles Ortiz trabajó en el mismo París, pues allí se había instalado en 1922. Fue el encargado de realizar los decorados del primer y quinto cuadro, además de los vestuarios de algunos títeres, la fachada y los telones de boca del teatrillo. Mientras, Viñes (pintor sobrino del célebre pianista Ricardo Viñes, asiduo en el salón de Polignac y responsable de presentarle a esta al maestro Falla) realizó los cuadros tercero y sexto y parte de los vestuarios y la viñeta para el programa de mano. Lanz envió los bocetos del segundo y cuarto cuadro (la torre de Melisendra) para ser realizados en París, además de tallar las cabezas en madera de 20 cm de alto para Don Quijote (había de destacar en altura) y de 15 cm para el resto, esto es: maese Pedro, Trujamán y los personajes mudos de Sancho, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas que acuden como público a la función del retablillo. Por desgracia todas las cabezas y figurines desaparecieron, sin embargo, de las primeras quedan aún registros fotográficos en los que se denota una labor depurada de realismo naturalista y que parece descender de la propia escuela barroca andaluza de escultura, pero esta vez, dando vida a personajes seculares y de ficción²⁴.

La solución escénica, por tanto, contó con teatro planista para la acción del retablillo y títeres de guante para los personajes principales y público. De este modo se podía diferenciar visualmente los dos niveles de representación adaptándose al espacio del salón de Polignac y respetando las indicaciones del compositor²⁵. Por su parte, el montaje de las figuras planistas, una de las innovaciones más destacadas en la escenografía, corrió a cargo

de José Viñes Roda, padre de Hernando. Y en el movimiento en las escenas colaboraron, entre otros, el guitarrista Emilio Pujol, Varela Cid, y el pianista Ricardo Viñes, quien manejó el muñeco de Don Quijote²⁶, si bien a estos personajes solo se les veía al principio de la representación y en sus intervenciones puntuales cuando interrumpen la acción del retablillo y la narración del trujamán.

Se realizó, así, “Un guiñol del guiñol”, parafraseando visualmente la ficción cervantina, con las figuras de Don Quijote, Maese Pedro y Trujamán como muñecos más grandes que las marionetas, para diferenciar los niveles escénicos y marcar al mismo tiempo el diálogo entre épocas y entre ficción y realidad.

El éxito del estreno parisino quedó manifiesto en numerosas reseñas y críticas, tanto en Francia como en España. De entre ellos, famosa es ya la muy citada reseña de Corpus Barga que se publicó en el diario *El Sol* de Madrid el 30 de junio de 1923, en donde se relata la presencia de un público de categoría y altamente influyente en el mundo artístico del momento:

“Así se halla Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Régnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes candentes 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”²⁷.

Conocida igualmente es la crítica de Roland Manuel en la revista francesa *Lyrica*, que dice así sobre la escenografía del *Retablo* y su impacto en el público: “La fachada decorada como un teatro de marionetas, simulando pesadas cortinas rojas y delante de la cual se perfilaban el clavecín, el arpa-laúd y el mango del contrabajo, bastaron para engolosinar a un público que siguió la representación de esta pequeña obra maestra llena de ingenio, divertida y aún emotiva”²⁸.

23 Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 22 de mayo de 1922 [A.M.F.: 7929-005].

24 PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”, en: *Un Retablo para maese Pedro. Centenario de Manuel Ángeles Ortiz* (catálogo de exposición), Granada, Sala de exposiciones del Archivo Manuel de Falla, 1995, p. 26.

25 “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”... *op. cit.*, p. 36.

26 PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”... *op. cit.*, p. 28.

27 BARGA, C.: “El retablo de maese Falla. Reflejos de París”, *El Sol*, Madrid, 30-VI-1923 [A.M.F., P-6411/104].

28 ROLAND-MANUEL: “Une première: El Retablo de Maese Pedro”, *Lyrica*, XVIII, julio 1923. Citado en: PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”... *op. cit.*

Lamentablemente, no se han conservado ni escenografía ni títeres y tampoco existe documentación fotográfica, exceptuando la ya mencionada de las cabezas realizadas por Lanz²⁹ una foto grupal con los artistas y la escenografía de fondo³⁰. Sin embargo, gracias a las fuentes citadas y la consulta con especialistas³¹ sí que es posible reconstruir parte de esta e imaginar el ideario que motivó a los artistas para darle aquella forma en concreto. Además, pasada la representación parisina, al año siguiente, en 1924 se pone en marcha una gira con la obra por toda España planeada para 1925, y en ella también están implicados los mismos artistas para la escenografía y que recurrieron a la experiencia anterior: Lanz recibió los bocetos parisinos para su realización completa en España y se adaptaron, eso sí, para teatro de mayores dimensiones, algo que amplió la escala del retablillo y de sus protagonistas y varió la técnica de manipulación. Con fecha del 8 de septiembre de 1924, encontramos en una carta de Lanz a Falla: “De Manolo no he recibido carta y las modificaciones que piensan del *Retablo* y decoración me parece muy bien. Yo sobre las fotografías estudio lo que me parece mejor dentro de las modificaciones”³². En total, se realizó escenografía y marionetas teniendo en cuenta las dimensiones del teatro Isabel la Católica de Granada y no olvidando que se trataba de una *tourné*, por lo que había que facilitar las labores de transporte y montaje. En total se realizaron:

“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 movimientos, actores del Retablo de dimensiones proporcionales a las decoraciones y escenas en que se mueven. Plataforma para los operadores de estas figuras (...) Las figuras del ‘Retablo’ tienen todas movimientos de cabezas y brazos y algunos otros movimientos más de tronco y piernas. Estas figuras, dada su complicación, están resueltas consiguiendo la mayor facilidad y comodidad de los operadores en sus distintas escenas”³³.

De esta gira por España sí que se conservan materiales en el Archivo Lanz de Granada, concretamente: los bocetos de Viñes y Ortiz, las plantillas a escala de las figuras planas, numerosos bocetos y planos técnicos de Lanz, prensa y programas de mano por lo que es posible reconstruir dicha escenografía, un elemento crucial pues fue la más cercana al estreno y realizada por los mismos artistas, así que, desde un punto de vista histórico y objetivo, estos datos y fuentes son los que más se aproximan al estreno absoluto de París.

4. EL ESTRENO EN TOWN HALL DE NUEVA YORK EL 29 DE DICIEMBRE DE 1925

A finales de 1925 se representará también en Nueva York, motivo por el cual es preciso pararse un momento en la correspondencia entre los implicados, pues ahora ya no se puede contar con los artistas españoles y el propio Falla estará ausente en el proceso de producción e incluso en el estreno, debido a la gran cantidad de trabajo que tenía en España y que le impidió viajar a los Estados Unidos. Sin embargo, el maestro andaluz en paralelo cuidó los detalles de la gira en España y coordinó en Nueva York la producción y representación, teniendo como mediadora a Wanda Landowska, quien había sido la intérprete al clave en el estreno parisino y esperaba por aquel entonces, y con cierta impaciencia, el prometido concierto para clave que Falla había decidido dedicarle en agradecimiento por todo lo que hizo por el *Retablo* desde su estreno³⁴. Fue ella, sin duda, la que gestionó el estreno neoyorkino del *Retablo* y, dado que lo presencié en su estreno absoluto parisino y le unía una gran amistad con Falla, era la más indicada para supervisar las andanzas del retablo en Nueva York. En la correspondencia entre Falla y Reis (responsable de producción en Nueva York) comprobamos cuánto el maestro andaluz confiaba en Wanda Landowska, delegando en ella la supervisión del espectáculo. En carta del 4 de mayo de 1925, Falla escribe a Reis:

29 Véase reproducción en: “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”... *op. cit.*, p. 36.

30 Véase reproducción en: <https://titeresetcetera.com/archivos/2292> [Última consulta: 06.10.2021].

31 Quiero agradecer aquí el asesoramiento y consulta con Yanisbel Victoria Martínez, de la compañía Etcétera, con Elena Torres Clemente, de la Universidad Complutense de Madrid, con Loes Dommering, autora de la primera antología de correspondencia entre Wanda Landowska y Falla (citada en esta publicación) y con el Archivo Manuel de Falla, que han hecho posible continuar esta investigación a pesar de las restricciones debidas a la pandemia por COVID19 en los años 2020 y 2021.

32 Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 8 de septiembre de 1924 [A. M. F.: 7929-012].

33 Citado en: *Un Retablo para maese Pedro. Centenario de Manuel Ángeles Ortiz* (catálogo de exposición), Sala de exposiciones del Archivo Manuel de Falla, Granada 1995, p. 33.

34 La primera parte de la correspondencia entre Landowska y Falla (en la actualidad se está trabajando en una siguiente edición) se puede encontrar en: DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de Falla, *Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, edición francesa, Create Space Independent Publishing Platform, 2016 (Kindle). Es aquí donde podemos seguir parte del intercambio epistolar entre la artista polaca y el compositor español en la que se denota su amistad y admiración, así como el proceso compositivo del Concierto para clave y los altercados y negociaciones para el estreno del *Retablo* en Nueva York promocionado por la propia Landowska.

“A fines de semana verá a Madame Wanda Landowska en París (...). Excuso decir a Vd. con cuánto gusto aprovecharé esta ocasión para tratar con nuestra amiga y grande artista todo lo relativo al estreno del ‘Retablo’ por ‘The League’. Por Mme. Landowska espero también saber cuáles son los planes de ustedes para la realización escénica. Con viva satisfacción me entero por su carta del 15 que Mr. Willem Mengelberg -el admirable director- ha aceptado con tanta simpatía la dirección orquestal”³⁵.

Y en carta del 24 de junio de 1925 de Falla a Reis, se vuelve a corroborar el papel de Landowska como mediadora y responsable de la producción del *Retablo*:

“Durante mi permanencia en París traté largamente con Madame Wanda Landowska de las distintas soluciones posibles para la representación escénica del “Retablo”. Por mediación de Madame Landowska recibirán vds. cuantas indicaciones son necesarias sobre este particular (...). Referente a los cantores que deben actuar y a las obras que han de acompañar al “El Retablo” en el programa, les agradeceré vivamente que se entiendan directamente con Madame Landowska”³⁶.

El 25 de septiembre, Reis recibe instrucciones concretas y posibilidades escenográficas dictadas por el propio Falla:

“La representación escénica puede efectuarse de distintas maneras: 1/ Grandes muñecos-guiñol que representan los 9 personajes reales, según ya queda indicado en la partitura que Vd. Seguramente tendrá. Dichas marionettes, de tamaño natural por lo menos (Don Quijote aún mayor que los muñecos restantes) solo son de medio cuerpo, según costumbre en los teatros guignol, y actúan en el proscenio, o sea la primera acción de la escena. La segunda sección la ocupa el retablo, donde la “Historia de Melisendra” es representada por fantoches (figuras planas, de madera pintada, que se mueven por medio de hilos, desde abajo). 2 manera: todo tal como acabo de explicar a excepción de los tres personajes cantores (Don Quijote, Maese Pedro y el Trujamán) que pueden representar los mismos CANTORES o, también, simples actores, pero sin olvidar que, en cualquiera de los dos casos, han de ponerse CARATULAS e imitar los gestos y movimientos de los muñecos-guiñol, de los que no deben diferenciarse

en manera alguna! 3 manera: cuando la obra es representada en una gran escena, los 8 personajes reales pueden estar a cargo de ACTORES, quienes en ese caso pueden aparecer de cuerpo entero. De hacerse la representación en esta forma, los FANTOCHES del retablo pueden ser grandes “marionettes” a la manera italiana, en lugar de las figuras planas, antes indicadas con el único objeto de diferenciarlos de los otros muñecos representativos de los personajes reales. (Creo inútil advertir que los fantoches a la italiana pueden moverse desde arriba, contra lo ya indicado para las figuras planas)”³⁷.

Finalmente, la obra fue estrenada el 29 de diciembre de ese año (1925) y el diseño de títeres estuvo a cargo de Remo Bufano³⁸. Don Quijote y Trujamán eran títeres casi a tamaño real y detrás, el retablillo iba con figuras de unos 40 cm. Unos y otros eran manejados por personas encapuchadas de negro con antifaces blancos. De modo que el espectáculo neoyorkino (también por motivos de las dimensiones de la sala) fue de mayor tamaño respecto al parisino e incluyó la manipulación en escena de muñecos del tamaño de personas reales en el caso de Don Quijote, los cantores y el público de la venta. Los propios títeres del retablo superaban en tamaño las cabezas de los protagonistas en el estreno parisino y, probablemente, el de la gira española de ese mismo año.

Llegados a este punto, no parece casualidad que, en el estreno en Ámsterdam, cuya dirección musical recayó de nuevo en manos del director holandés Mengelberg (director del estreno en Nueva York) y con dirección artística del joven Luis Buñuel³⁹, se decidiera entonces la solución de incluir personajes reales en escena: todos los cantores fueron interpretados por actores mientras los solistas reales quedaban en el foso junto a la pequeña orquesta. De los ensayos y coordinación de movimientos entre música-marionetas y cantantes-actores, mostró una lógica preocupación el propio Buñuel: “¿Cuántos ensayos podrán hacerse antes del ‘general’ en Ámsterdam? Ojalá puedan ser muchos, con el fin de que coincidan, en cuanto sea posible, los movimientos y gestos de los muñecos con la música, y muy especialmente de los que representan personajes ‘cantores’”⁴⁰. En todo caso, la decisión

35 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis del 4 de mayo de 1925 consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering y autorizada para su citación por el Archivo Manuel de Falla [A. M. F.: 7179-022].

36 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis del 4 de mayo de 1925 consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering y autorizada para su citación por el Archivo Manuel de Falla [A. M. F.: 7179-023].

37 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis del 25 de septiembre de 1925 consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering y autorizada para su citación por el Archivo Manuel de Falla [A. M. F.: 7179-026]. Los subrayados y mayúsculas aparecen así en el original mecanografiado.

38 Véase entrada Remo Bufano en *World Encyclopedia Puppetry Arts*: la <https://wepa.unima.org/es/remo-bufano/> [Último acceso: 06.10.2021].

39 Véase el enlace sobre el papel de Luis Buñuel en el estreno en Ámsterdam, así como el programa y fotografía en: <https://lbunuel.blogspot.com/2014/09/luis-bunuel-y-el-retablo-de-maese-pero.html> [Último acceso: 06.10.2021].

40 PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”... *op. cit.*, p. 35.

de Buñuel de sustituir los títeres del primer nivel escénico por personajes enmascarados guarda cierta relación con la solución tomada en Nueva York y en España, teniendo en cuenta que los personajes principales -actores o títeres- eran de tamaño real, si bien el uso de titiriteros encapuchados y a la vista del público implicaba mucha más complicación en escena de manejo, aunque fue un estilo que se pondría de moda en el primer tercio del siglo XX en Europa y occidente por las nuevas corrientes orientalistas y que hará desarrollarse enormemente el arte de los títeres en el mundo contemporáneo. De hecho, ya en 1924 se realizó otro estreno en Bristol del Retablo en la que también hubo actores en escena⁴¹.

Volviendo a Nueva York a fines de 1925, es de destacar el éxito que también recibió allí, sin duda por la buena fama que ya tenía por aquel entonces Falla en el Nuevo Mundo y el atractivo de ser una obra escénica con marionetas de temática quijotesca, por no comentar el ímpetu que sin duda Wanda Landowska dedicó a su promoción en las Américas. En enero de 1926, Wanda escribe entusiasmada a Manuel de Falla tras el estreno:

“Mengelberg adora su *Retablo*. Enseguida comprendió su belleza y su carácter. Los cantantes, aunque no tenían un conocimiento perfecto del español, mostraron un esmero y una dedicación admirables. Madame Raymonde Delaunois, al igual que Truchement, estuvo de primera categoría. Hice todo lo posible para ajustarme a todas sus indicaciones sobre los *tempi* y los acentos. En resumen, estábamos bien preparados para el primer ensayo con las marionetas. Las marionetas me sorprendieron, divertieron y fascinaron tanto cuando las vi por primera vez que apenas puedo describirle mi impresión. Don Quijote era prodigioso en su expresión patética y sus movimientos caballerescos y exagerados tenían algo de conmovedor en su ridículo. Lo cierto es que maese Pedro y Sancho Panza también eran admirables. El creador de las marionetas, el señor Bufano y su esposa, son verdaderos artistas: sensibles, delicados y con una conciencia admirable. Han trabajado conmigo, les encanta su trabajo. He trabajado mucho con los cantantes por separado, así como con Mengelberg en solitario. La noche de la representación, la sala presentaba un aspecto excepcional. Todas las localidades estaban agotadas; se peleaban por conseguir una entrada. La prensa (yo había invitado personalmente a cada uno de estos señores) estaba llena y había un ambiente festivo de espera indescriptible (Landowska 22. I. 1926)”⁴².

41 COLLINS, C.: “Falla in Britain”, *The Musical Times*, vol. 144 (verano 2003), núm. 1883, pp. 33-48.

42 “Mengelberg adore votre *Retablo*. Il en a tout de suite compris toute la beauté et le caractère. Les chanteurs, à défaut de connaissance parfaite d'espagnol, ont déployé un zèle et un dévouement admirables. Madame Raymonde Delaunois, comme truchement, était de premier ordre. J'ai fait de mon mieux pour

Manuel de Falla le responde, no con menos emoción:

“Recibo y leo su carta con tan profunda emoción que debo escribirle enseguida, a pesar de lo avanzado de la hora y en contra de todas las prescripciones de mi médico. Hablarle de gratitud, de reconocimiento, sería poco. ¡Es más bien un himne [himno] de acción de gracias el que habría que cantar, ¡tanto le debe el “Retablo” (¡y más aún cuando pienso en la dolorosa coincidencia de las fechas!) y tan grande es usted como Artista y como Amiga”⁴³.

Firmada por “El melómano”, el 7 de enero de 1926 aparece una crítica en donde se alaba, precisamente, la producción por parte de la *League* y la interpretación de los músicos:

“*El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, de España y París, al que la Liga de Compositores concedió toda la pompa de la producción escénica el martes por la noche (...). los títeres de Remo Bufano son los más maravillosos artificios de su especie que jamás hayan adornado una ópera (...). El clavicordio, tocado por la excepcional Wanda Landowska, entra en la familia instrumental moderna con un efecto único. Toques de formas y cadencias arcaicas dan un carácter especial a la música del espectáculo de marionetas interior (...).

me conformer à toutes vos indications concernant les tempi et les accents. Bref, nous étions bien préparés pour la première répétition avec les marionnettes. Celles-là m'ont à tel point surprise, amusée et fascinée lorsque je les ai aperçues pour la première fois que je pourrais difficilement vous décrire mon impression. Don Quichotte était prodigieux d'expression pathétique et ses mouvements chevaleresques et exagérés avaient quelque chose d'attendrissant dans le ridicule. Le truchement, Maître Pierre et Sancho Panza étaient admirables eux aussi. Le créateur des marionnettes Mr. Bufano et sa femme sont de vrais artistes, sensibles, délicats et d'une conscience admirable. Ils ont travaillé avec moi, ils adorent votre œuvre. J'ai beaucoup travaillé avec les chanteurs séparément ainsi qu'avec Mengelberg seul. Le soir de la représentation la salle présentait un aspect exceptionnel. Toutes les places étaient archi-vendues; on se battait pour avoir une entrée. La presse (j'avais invité personnellement chacun de ces messieurs) était au complet et il y avait une atmosphère de fête de d'attente indescriptible.” Carta de Landowska a Falla del 22 de enero de 1926. DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de

43 Falla, *Correspondance (1922-1931)*... *op. cit.*

“Je reçois et je lis votre lettre avec une si profonde émotion qu'il me faut vous le dire de suite malgré l'heure avancée et contre toutes les prescriptions de mon médecin! Vous parler de gratitude, de reconnaissance, serait peu de chose. On a de tel sorte abusé de cette belles expressions!...C'est plutôt un hymne [hymne] d'actions de grâces qu'il faudrait vous chanter, tellement le “Retablo” vous en est débiteur (et quand je pense encore à la si douloureuse coincidence des dates!) et tellement vous êtes Grande comme Artiste et comme Amie”. Carta de Falla a Landowska el 22 de enero de 1926 desde Granada. En: DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de Falla, *Correspondance (1922-1931)*... *op. cit.*

Pero ¿por qué empeñarse en describir lo indescriptible? ¡No hay que pintar esa rosa! “El Retablo de Maese Pedro” será una obra maestra moderna en breve. La producción realizada por la Liga exige urgentemente una repetición, ¡y que sea rápido! (*Town Topics* 1926)⁴⁴.

En marzo de ese mismo año, podemos leer en la revista *La esfera* una reseña en la que no solo se presenta importante información sobre el estreno neoyorquino, sino que viene acompañado por imágenes de la escenografía y títeres proporcionadas por el propio Adolfo Salazar, a quien se cita en el texto:

“Para asegurar, además, la brillantez y aspecto extraordinario de una sala de invitados de la más alta alcurnia intelectual y artística -nos dice Salazar- se formó en Nueva York un Comité de *Patrons and Guarantors*.(...) El nombre de William Mengelberg, encargado de dirigir la orquesta, es hoy el más prestigioso. Wanda Landowska tiene en la obra su parte de clavecín. Los mejores cantantes de la Metropolitan Opera House: Raimunda Delaunoy, Eva Gauthier, Rafael Díaz, William Symmou. En cuanto a los muñecos y a la dirección de la escena, con el sentido refinado y original de un baile ruso, corrían a cargo de Remo Bufano (Tormes 1926, 20)⁴⁵.

En la misma reseña, encontramos una muy positiva crítica al acierto de encarnar a todos los personajes con títeres: las del retablo con tamaño reducido y las de Don Quijote y Trujamán (títeres que aparecen en la imagen del artículo) a tamaño real, dando así la atmósfera adecuada a la representación de este pasaje cervantino lleno de imaginación e ingenio⁴⁶.

CONCLUSIÓN

A pesar de la compilación en el proceso compositivo, en los preparativos para Polignac, en las coordinaciones con el nuevo continente y los nervios que sin duda provocaron en todo ese grupo de amigos que rodeaban a Manuel de Falla y que volcaban todo su empeño y talento, los estrenos de París y Nueva York fueron todo un éxito. *El retablo* pasó a ser un punto de inflexión en la carrera del maestro andaluz haciéndolo ingresar con todos los honores en una vanguardia de primera fila y esta obra, a poco tiempo ya de cumplir su centenario, sigue motivando, como hemos visto y veremos, su representación en todas partes del mundo, demostrando la modernidad del genio cervantino, el rigor y talento del compositor andaluz y las infinitas inspiraciones que han brotado a raíz de este pasaje quijotesco sublime, lleno de ingenio y de posibilidades narrativas en escena que suponen todo un reto. Es, además, la primera pieza contemporánea que incluye el clave, algo que -sin duda- inspiró Wanda Landowska, a quien Falla dedicará su siguiente composición precisamente en agradecimiento por su ayuda en estos estrenos: el Concerto para clave, de 1926. Un punto culminante en la carrera del compositor y en la amistad entre ambos.

Sirva esta pequeña aportación para brindar datos sobre su origen a futuros interesados en su investigación y reconstrucción, y esperemos escuchar muchas veces más las palabras con que Maese Pedro anuncia su retablillo: “Vengan, vengan, a ver vuestas mercedes, el retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo”⁴⁷.

44 “El Retablo de Maese Pedro”, by Manuel de Falla of Spain and Paris, to which the League of Composers accorded all the pomp of stage production Tuesday evening at the Town Hall (...). But de Falla is a joy, though it, too, lasts but a bare half hour. It is so good, indeed, that one looks forward with all the greater zest to de Falla’s longer (despite the contradiction of in the title) (...) The League in Remo Bufano’s puppets are the most marvelous contrivances of their species that ever graced an opera (...). Still, it is modern, acrid, fascinating in its shifting timbres and iridescent hues. The harpsichord, played upon by the one and only Wanda Landowska, enters the modern instrumental family with unique effect. Hints of archaic forms and cadences give special character to the music of the inner puppet show (...). But why persist describing the indescribable? One shall not paint that rose! “El Retablo de Maese Pedro” is a modern masterpiece. The production given by the League urgently demands repetition, and that right speedily! The ending of the dominant -one foot in air, as it were- augurs well for more, and then still more”. “Crotchets and Quavers” (firmado por “The Mélomane”), *Town Topics*, 7 enero 1926. [A. M. F.: R. 6386-0001].

45 A. DE TORMES, “Arte español en Nueva York”, *La Esfera*, año XIII, núm. 635, 6 de marzo 1926, 20. [Consultado el 06.10.2021]: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10004054635>.

46 A. de Tormes, “Arte español en Nueva York”... *op. cit.*

47 FALLA, M. de *El Retablo de Maese Pedro*, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, Granada, 2011. Texto: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte, (capítulo XXV “Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titiritero, con las memorables adivinanzas del mono adivino”), edición El País, Madrid, 2005, p. 247.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, J. J.: “Melisendra’s Mishap in Maese Pedro’s Puppet Show”, *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, March 1973, pp. 330-335.

ÁLVAREZ CALERO, A. J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, enero 2004.

CASH, A.: *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord: a reassessment*. PhD. University of Kentucky, 1990.

CERVANTES, M. de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid. Edición El País, 2005.

COLLINS, C.: “Falla in Britain”, *The Musical Times*, vol. 144 (verano 2003), núm. 1883, pp. 33-48.

DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de Falla, *Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, edición francesa, Create Space Independent Publishing Platform, 2016 (kindle).

DOWLING, J.: “En un mesón de la Mancha, en un salón de París: Cervantes y Manuel de Falla”, *Hispanic Journal*, vol. 18, núm. 1, spring 1997, pp. 23-36.

FALLA, M. de: *El retablo de maese Pedro*. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011.

GALLEGO, A.: “Dulcinea en el prado (verde y florido)”, *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 2, Symposium Internacional: La música para Teatro en España, mayo-agosto 1987, pp. 685-699.

HESS, C.: “Entre tradición y vanguardia: el Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla”. Madrid. *Ensayos de Teatro Musical Español*, Fundación Juan March.

HESS, C., BONET, J.M., PERSIA, J. de: “Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: El Retablo de Maese Pedro, Bocetos y figurines”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618.

KAHAN, S.: *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Nueva York, University of Rochester Press, 2011.

LATCHAN, M.: “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, pp. 95-109.

NOMMICK, Y.: “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F.: *El pensamiento musical de María Zambrano*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, p. 513-514.

ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914.

PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

RESTOUT, D., HAWKINS, R. (ed.): *Landowska on Music*. Nueva York, Stein & Day, 1964.

Un Retablo para Maese Pedro. Centenario Manuel Ángeles Ortiz. (Catálogo de exposición). Granada, Sala de Exposiciones Archivo Manuel de Falla, 1995.

El Retablo de Maese Pedro, Manuel de Falla: diseños para una puesta en escena (catálogo de exposición), compañía El Tridente, Junta de Andalucía, 2001.

SANTANA BURGOS, L.: “La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla”, *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, pp. 130-137.

TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla*. De La vida breve a El retablo de maese Pedro. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

TORRES CLEMENTE, E.: “Manuel de Falla y el Retablo de Maese Pedro: una reinterpretación del romance español”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, pp. 839-856.

Títeres. 30 años de Etcétera. (Catálogo de exposición). Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013.