

UN ACERCAMIENTO A EL RETABLO DE MAESE PEDRO DE MANUEL DE FALLA E IGNACIO ZULOAGA

José Vallejo Prieto

En el Archivo Manuel de Falla en Granada, se custodia la biblioteca personal de Manuel de Falla y en ella se encuentra un folleto del Ateneo de Madrid que conmemora una serie de conferencias y actos que se llevaron a cabo entre el 19 de abril y el 17 de mayo de 1905, con motivo del III Centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*ⁱ. Entre las diferentes sesiones destaca, para nosotros, la que cerraba el ciclo dedicada al *Retablo de maese Pedro*, con música arreglada por Cecilio Roda y viñetas de Joaquín Xaudaró (por lo menos en la versión de imprenta que nos ocupa) representando el teatrillo. Interpretaban al Trujamán, el niño Rafael Calvo; a Don Quijote, Carlos Fernández Shaw y al Maese Pedro, Serafín Álvarez Quintero. Debo estos sugerentes datos –y tantos otros– a Concha Chinchilla, bibliotecaria del Archivo Manuel de Falla, para quien va mi agradecimiento personal, pues es probablemente el primer contacto conocido con el episodio quijotesco por parte del compositor gaditano, justo el año en que había sido premiada su obra *La vida breve*, cuyo guión estaba escrito por el “Quijote” de la representación del Ateneo, su gran amigo Carlos Fernández Shaw.

Según Pahissaⁱⁱ en su magnífica y entrañable biografía del músico, éste desde su infancia jugaba con un teatrillo de muñecos en el que representaba historias de su invención, incluida una comedia del *Quijote*. Tendríamos aquí esa inicial preocupación por la obra cervantina y la necesidad de llevar al escenario el texto inmortal del Siglo de Oro.

De una u otra forma, la realidad es que esta idea, latente en el pensamiento de Manuel de Falla, encontró posibilidades de realización gracias al encargo que la Princesa de Polignac le realizara en 1918, para llevar a los salones de su palacio parisino una obra con una reducida plantilla orquestal. De hecho, el encargo se produce mediante carta del 25 de octubre y unos meses después, el 9 de diciembre, Falla ya hace la propuesta del capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote* como argumento para su obra. No vamos a entrar aquí en el proceso de creación que se prolongaría hasta 1923 y que magníficamente ha estudiado y publicado Elena Torresⁱⁱⁱ, solamente citaremos dos hechos importantes en el transcurso de estos años: uno, la visita y definitivo traslado a Granada del compositor con las consiguientes nuevas amistades forjadas en la ciudad nazarí; y dos, la visita a Granada de la clavecinista Wanda Landowska y su influencia en los retoques finales de la partitura de *El retablo* y los intentos de Falla por conseguir la sonoridad del antiguo instrumento frente al piano al uso.

El argumento, como hemos dicho, está tomado del capítulo XXVI, arrancando desde el final del anterior, en el que Don Quijote y Sancho Panza llegan a una venta en la Mancha de Aragón, donde está instalado el teatrillo de títeres. El titiritero Maese Pedro y un chico, el Trujamán, representan la historia de Melisendra, cautiva en el Alcázar de Sansueña (Zaragoza) en poder

de los moros. Su «padre putativo» Carlo Magno, manda a Don Gaiferos, el esposo de Melisendra, a liberar a su hija. Entretanto, un moro molesta a Melisendra, dándole un beso «en mitad de los labios». Después del castigo del delincuente ordenado por el rey moro Marsilio, llega Don Gaiferos y libera a su esposa. Los moros persiguen a la pareja cristiana. Don Quijote quiere ayudar a la pareja y, equivocando la realidad con la ficción, destruye los títeres y el teatro de Maese Pedro^{iv}.

Entre las ya citadas amistades granadinas, tenemos que destacar la presencia de Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y, cómo no, Federico García Lorca. Sería con éste último y con Lanz con los que a finales de 1922 iniciara un proyecto, mal entendido como infantil, que se formalizaría el 6 de enero de 1923 en la céntrica casa de los padres de Lorca en Granada. Allí se preparó entre los Lorca, Falla y Hermenegildo Lanz una fiesta de *Títeres de Cachiporra* para los niños de la casa y del barrio en la que se representaron el entremés de Cervantes, *Los dos habladores*; *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, adaptado por Lorca y el auto sacramental, *El misterio de los Reyes Magos* del siglo XIII. La música que se interpretó fue seleccionada y tocada al piano –cuyas cuerdas se forraron de papel de seda para imitar el sonido del clave– por Manuel de Falla, junto a otros músicos. Entre otras obras se interpretaron por primera vez en España fragmentos de la *Historia del soldado* de Igor Stravinsky, obras de Debussy, Pedrell, Ravel o Alfonso X el Sabio. Puso la escena y todas las figuras del teatrillo Hermenegildo Lanz, tanto las de bulto que talló él mismo, como las del denominado teatro planista con más de cien figuras.

Está claro que esta función de Reyes Magos no era solamente un entretenimiento diletante de estos artistas, pues unos meses después Falla estrenará su *Retablo* en París y requerirá a Hermenegildo Lanz para rematar las partes aún pendientes que Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes no habían terminado de realizar. Mientras, Lorca desarrollará una pasión especial por el teatro de *crístobicas*, por todos conocida. Estamos ante un ensayo general de una pasión plástica compartida que aborda los problemas de la representación y de la pedagogía, a través de un género que facilita el acceso de los niños al teatro del adulto y persigue nuevos lenguajes para el público ya formado.

Así llegó el 25 de junio de 1923, en que *El retablo de maese Pedro* tomó forma escénica y surgieron los primeros problemas que esta obra, auténtica renovación formal y expresiva, conllevaría en sus siguientes representaciones. Una era la inexistencia de clavicémbalos en esos años; otra, las dificultades para encontrar una voz infantil para el Trujamán y una última, la propia representación de los dos planos escénicos: el de los personajes reales y el de los muñecos del retablillo, pues Falla siempre pensó en que los personajes reales también fueran marionetas de tamaño natural que gesticularan ante las aventuras que se producían en el teatrillo, dando una vuelta de tuerca a la intención del “teatro dentro del teatro”, reduciéndolo todo a personajes de total fantasía tal como es el propio Quijote.

Este problema de la representación escénica, de la necesidad de un pre-escenario, de títeres de gran envergadura y su consiguiente complicación para ser movidos, será una continua preocupación por parte de los productores y del propio compositor, como ya ha quedado dicho en mi texto de este catálogo. Así, bajo el control de Falla y con artistas españoles, se

realizaran dos producciones más: la de Sevilla en 1925, en el teatro de San Fernando, donde se representa *El Retablo* con una configuración similar a la desarrollada en la velada de París, pero con importantes aportaciones de Hermenegildo Lanz, teniendo que adaptar lo hecho a las mayores dimensiones del teatro sevillano, para lo que realizó unos nuevos títeres de gran tamaño, pintando por las dos caras las figuras planistas, al tiempo que modificaba la disposición del retablo y de algunos personajes para una mejor visión del público. Y, tras la función sevillana, *El Retablo* se representará en Ámsterdam, en 1926, con la dirección escénica de Luis Buñuel y el trabajo técnico de José Viñes, a quien se le encarga el traslado de los materiales utilizados en París. Hernando Viñes reestructura algunos decorados y se sustituyen los títeres grandes por máscaras, para que sean personas las que las porten. De este modo se intenta solventar el grave problema del gigantesco tamaño de los muñecos de primer plano.

Pasará un año más y por fin llega la oportunidad, tan esperada por Falla y Zuloaga, de trabajar juntos en una producción escénica que se materializará en la Ópera Cómica de París en 1928. Por la correspondencia entre ellos entresacamos que la idea inicial de los títeres para representar a los personajes humanos, sigue siendo la idea básica de donde tiene que partir la puesta en escena. De ahí que Zuloaga hable de títeres de tres metros y de las dificultades que se van a producir para ser movidos, pero también por contrapunto está la ilusión de Falla cuando le comunica “¡El genial Don Quijote va encontrar su reflejo genial por primera vez!”, ya que por unas cosas u otras Manuel de Falla, meticuloso como era para los más mínimos detalles de la escena, no había llegado al ideal que su pensamiento había conformado. Será con Zuloaga con quien más hable del proyecto, y la ilusión de ambos se denota en las palabras del pintor cuando declara que piensa “hacer dos proyectos: el fantástico y el razonable”, sabedor de las dificultades escénicas que tendría el primero de los proyectos.

De hecho, el proyecto final será el razonable, con un escenario sacado del patio de la posada de Vizcaínos en Segovia, muy cerca del acueducto, y en su interior todos los personajes humanos se convertirán en muñecos, similares a los cabezudos de las fiestas populares españolas, realizados en cartón piedra con collages de tejidos y pelo, policromados y firmados por el propio Zuloaga. Había cabezudos de dos tipos, los que no tenían brazos y se portaban como un chaleco. Son los personajes que actúan y necesitan moverse y tener expresividad y, luego, los que hacen bulto como espectadores, que contaban con brazos en postura hierática.

El espacio dedicado al retablo era una tartana, dibujada en varias ocasiones por Zuloaga y de la que nos han quedado varios bocetos, en la que a su costado se desarrolla el teatrillo donde flotan las marionetas realizadas en colaboración con su cuñado Maxime Dethomas. De los diferentes escenarios dentro del teatrillo de títeres poco sabemos, pero en uno de los grandes bocetos sobre lienzo, aparece una fortificación musulmana por la que deambulan los moros de Sansueña, esta imagen de la fortaleza es una copia literal del relieve de la salida de Boabdil de la fortaleza de la Alhambra que tallara Felipe Vigarny a comienzos del S. XVI para el banco del retablo de la Capilla Real de Granada y que sin duda Zuloaga vio y anotó en alguno de sus viajes a la ciudad andaluza. Gracias a este detalle debemos de pensar en la posibilidad de la existencia de cuadernos de viaje aún no estudiados, en los que aparezcan bocetos de una España en transformación como es la del primer cuarto del S. XX.

El resultado final de la representación ya ha sido referido en el texto de este catálogo. Solamente nos quedaría reseñar las repetidas intenciones de Falla por conseguir volver a llevar a escena esta producción, o incluso otras con marionetas sicilianas, en las que estuviera presente de uno u otro modo su gran amigo Ignacio Zuloaga^v.

ⁱ III Centenario de la publicación de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Folleto recopilatorio de las conferencias editado por el ATENEO de Madrid (Mayo, 1905)

ⁱⁱ PAHISSA, Jaime. Vida y obra de Manuel de Falla. Ricordi, Buenos Aires (1956) págs. 25 y ss.

ⁱⁱⁱ TORRES, Elena. Manuel de Falla, El retablo de maese Pedro. Edición Facsímil. Archivo Manuel de Falla (2011)

^{iv} LEISTER, Peter y RIEGER, Angelica. La recepción del Quijote en El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla (1923) en AISO ACTAS (1999).

^v Carta de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga. 16 de noviembre de 1932. AZ, copia en el Archivo Gómez de Caso.