

Manuel
de Falla

— en Granada. Tres Conmemoraciones



Tres Conmemoraciones

cuaderno nº 1

Por Una Senda Clara

© Diputación de Granada
Publicaciones de la Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática.
Palacio de los Condes de Gavia
Placeta de los Girones, 1
18009. Granada

© GRUPO DE INVESTIGACIÓN POR UNA SENDA CLARA
© de los textos: Herminia Fornieles Pérez, María del Carmen García Jiménez,
Rosalía García Jiménez, Diego García Vergara, Clara Rico Henares, José María
Ruiz Rodríguez, Juan Santaella López y Manuel Zafra Jiménez

© de las imágenes: sus autores

Diseño de cubierta: Área de Recursos Gráficos y Edición del Vicerrectorado de
Extensión Universitaria y Patrimonio
Maqueta: Diego García Vergara
Coordinación: Manuel Zafra Jiménez y José María Ruiz Rodríguez

Imprime: Imprenta provincial
Encuadernación: Encuadernaciones Olmedo
Impreso en España

DL: GR

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
PRELUDIO	11
ARTÍCULOS	
• A propósito del Centenario del Concurso de Cante Jondo de 1922. por José María Ruiz Rodríguez	13
• Falla y Lorca y <i>El auto de los Reyes Magos</i>. por Juan Santaella López	27
• <i>El retablo de maese Pedro</i> como expresión de la vanguardia musical en el contexto de la Edad de Plata de la cultura española. por Manuel Zafra Jiménez	35
ANEXO	
• La música de Manuel de Falla. Guía de audición.	51
AGRADECIMIENTOS	55

PRESENTACIÓN

Por PILAR ARANDA RAMÍREZ
Rectora Universidad de Granada

El primer objeto de su investigación fue la Institución Libre de Enseñanza para, a continuación, poner su mirada en Federico García Lorca. *Huellas de la Institución Libre de Enseñanza en Granada y Lorca, un poeta para un tiempo convulso. Marco vital y legado* fueron las dos publicaciones resultantes de la profunda indagación llevada a cabo por el equipo de investigadores de Por Una senda clara, el grupo de investigación del Aula Permanente de Formación Abierta, cariñosamente conocida desde hace años como el Aula de Mayores. Y tras esas dos investigaciones y su posterior plasmación en sendas publicaciones llega ahora el turno de homenajear, a través de una investigación profunda y pormenorizada, a Manuel de Falla. El resultado de este tercer proyecto es este compendio de cuadernos agrupado bajo el título *Manuel de Falla en Granada. Tres conmemoraciones*.

A pesar de no ser necesaria ninguna excusa para investigar la vida y obra de Manuel de Falla, más allá de su importancia musical, cultural y social en un espacio de tiempo que se ha prolongado mucho más allá de su propia existencia, no es baladí la elección de Manuel de Falla como objeto de interés para esta investigación precisamente ahora. Esta década de los años 20 de este siglo XXI es un periodo fértil en lo que a conmemoraciones relacionadas con este excepcional músico se refiere. En 2022 se cumple un siglo del Concurso de Cante Jondo celebrado en el Patio de los Aljibes de la Alhambra. En 2023, dos serán los motivos de celebración: cien años habrán pasado de la puesta en escena del *Auto de Reyes Magos* en la casa familiar de Lorca y del estreno en Sevilla y en París de *El retablo de maese Pedro* un año después. Son acontecimientos muy relevantes desde el punto de vista cultural. En el ámbito de la música, gracias al Concurso de Cante Jondo el flamenco consiguió una consideración que no tenía y de la que aún hoy goza. En el ámbito del teatro, aquella función en casa de los Lorca, a pesar de ser familiar e íntima en cierto modo, se convirtió en un momento de revolución en el teatro de la época. Y en todas ellas estuvo presente el insigne músico Manuel de Falla

Estos tres acontecimientos se convirtieron, en definitiva, en momentos trascendentales en la historia de la música y el teatro, de la cultura en definitiva, al establecerse como puntos de inflexión en los que nuestros cantes y antiguas formas instrumentales y vocales emergieron desde la profundidad del olvido, poniéndose de manifiesto todo su valor y riqueza, y al actualizar sobre la escena nuevas formas teatrales.

Por una senda clara es un grupo de investigación sin duda especial. Conformado por un grupo de estudiantes especialmente activos del Aula Permanente de Formación Abierta, bajo cuya supervisión desarrolla su actividad, su entusiasmo es merecedor de alabanza. En este caso, en esta tercera investigación, al propio esfuerzo investigador se le une una renovación formal, relacionada directamente con el público al que quieren dirigir su trabajo. Las dos investigaciones previas se vieron reflejadas y compendiadas en una publicación al uso, en formato libro.

En este caso, los investigadores quieren dirigirse a un grupo más amplio, el de los centros de enseñanza, especialmente institutos de Enseñanza Secundaria y el tercer ciclo de Primaria. Por ello, lo que antes se volcó en libros, se traslada ahora a 10 cuadernos temáticos, en el que los textos se complementan con imágenes que permiten apelar de modo más directo a los jóvenes lectores y estudiantes. Nuestros investigadores del

Aula de Mayores se muestran, una vez más, como personas capaces de hacer sencillo y accesible lo que no es tan fácil y, por supuesto, les agradecemos enormemente ese esfuerzo divulgador y didáctico de la que hacen gala en estos cuadernos.

A través de ellos, el grupo de investigadores nos permite divisar un Manuel de Falla que sobrepasa el músico tradicional que quizá el imaginario colectivo ha trasladado sobre él siglos después, y permite asomarnos a un músico revolucionario. En este empeño, me consta que Por una senda clara ha contado con la ayuda inestimable del Archivo Manuel de Falla de Granada y de la Diputación Provincial de Granada, a las que, como rectora, quiero agradecer ese fundamental apoyo. Y, finalmente, dejo constancia de la admiración de nuestra comunidad universitaria al empuje de nuestro estudiantado –e investigadores– del APFA y les animamos a seguir en su esfuerzo mientras esperamos ya los frutos de sus próximas investigaciones.

Por JOSÉ ENTRENA ÁVILA
Presidente de la Diputación de Granada

Manuel de Falla en Granada. Tres conmemoraciones es el tercer libro del equipo de investigación Por Una Senda Clara, formado por ocho alumnos y alumnas del Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada.

La Diputación de Granada colabora con este grupo, como ha hecho en sus anteriores publicaciones — *Huellas de la Institución Libre de Enseñanza en Granada y Lorca, un poeta para un tiempo convulso* — porque su labor constituye un trabajo de recuperación del patrimonio cultural que encaja con los objetivos de la institución en materia de cultura y memoria histórica.

Desde luego, rescatar nuestra historia contemporánea desde una narrativa que vincula a las grandes figuras e instituciones de nuestra cultura con su compromiso con la sociedad de su tiempo, constituye un excelente ejercicio de recuperación de nuestra memoria colectiva. De hecho, Falla es uno de los grandes maestros de la composición, un genio universal de la música que estableció un sólido vínculo con Granada. Sin duda, esa historia es algo que debe ser estudiado, investigado y difundido desde todas las perspectivas.

En este sentido, este trabajo implica un esfuerzo divulgador que hay que destacar porque Por Una Senda Clara, en este libro como en los anteriores, convierte lo que en principio puede parecer complejo en algo accesible a todas las personas, incluidos los jóvenes en sus diferentes niveles formativos. Por eso, este título contiene materiales pedagógicos para uso de escuelas, institutos y conservatorios en los que se incluyen partituras, información básica, actividades, rutas de Falla por Granada y la visión plástica que sobre estos temas aporta el alumnado del Taller de Bellas Artes del Aula Permanente de Formación Abierta de la UGR.

Además, este trabajo ha adoptado un formato muy ágil, con diez cuadernos independientes que contemplan temáticas como la biografía de Manuel de Falla, una selección de sus relaciones epistolares y algunos testimonios de personas relevantes que lo conocieron. También se incluye información y documentos relativos a acontecimientos en los que Falla participó, como el Concurso de Cante Jondo de las fiestas del Corpus de 1922, cuyo centenario estamos celebrando e impulsando en toda la provincia. Desde la Diputación de Granada agradecemos sinceramente el trabajo de la UGR, la colaboración del Archivo Manuel de Falla, y especialmente, el esfuerzo y la labor rigurosa de los autores: Manuel Zafra, José María Ruiz, Herminia Fornieles, M^a Carmen García, Rosalía García, Diego García, Clara Rico y Juan Santaella.

Confiamos en que continúen con su trabajo de difusión del extraordinario patrimonio cultural de Granada.

Por ELENA GARCÍA DE PAREDES DE FALLA
Gerente. Fundación Archivo Manuel de Falla

En 1922 Manuel de Falla estaba ya instalado, junto a su hermana, en un pequeño carmen en la Antequeruela Alta, en la colina de la Alhambra. Para él, esta casa fue el espacio elegido para vivir y para crear, y fue también el rincón donde se sintió —en sus propias palabras— en el centro del mundo. Fueron años de enorme actividad en su trabajo de composición, y unos años en los que impulsó proyectos culturales que han quedado como un referente. Esos años se convertirán para nuestra cultura en una edad de plata.

Es por este sendero por el que nos invita a caminar el grupo de investigación de la Universidad de Granada «Por una senda clara», del que se me hace difícil no citar con nombres y apellidos a sus coordinadores: para todos ellos va nuestro agradecimiento más sincero y mi reconocimiento por el trabajo que han realizado, para el que han contado con el apoyo del equipo profesional del Archivo Manuel de Falla.

El proyecto surgió de un encuentro fortuito en la Residencia de Estudiantes en el que, tras la obligada fotografía de recuerdo en la escalinata, me hablaron del trabajo que acababan de realizar en homenaje a Federico García Lorca. A las pocas semanas ya estaban llamando a la puerta del Archivo Manuel de Falla, removiendo Roma con Santiago hasta convertirse en asiduos de nuestro centro, en colaboradores estrechos y amigos.

Cuando el saber se convierte en algo elegido en la madurez de las personas, se vive siempre con entusiasmo. Así sucede con nuestros incansables investigadores, que no han dejado un hilo del que tirar para documentar su homenaje a tres conmemoraciones históricas: la organización, en 1922, del I Concurso de Cante Jondo; la celebración, en enero de 1923, de la célebre fiesta de Reyes en casa de la familia Lorca y, también en 1923, el estreno de El retablo de maese Pedro.

Junto a esta publicación, que quedará como testimonio impreso y guía para futuros trabajos, el grupo de investigación «Por una senda clara» ha articulado un completo programa que incluye conciertos, conferencias, exposiciones, carpetas divulgativas, seminarios y talleres. Para ello ha contado con el respaldo de nuestra Fundación, y con los apoyos fundamentales del Ayuntamiento de Granada y la Diputación Provincial de Granada, instituciones que se han sumado a la propia Universidad de Granada que sostiene el Aula permanente de formación abierta.

Gracias por brindarnos la oportunidad de participar en esta senda de conocimiento que, ojalá, sirva para otros como inicio de nuevos caminos.

PRELUDIO

Al igual que «don Manué» con los ojos cerrados y de la mano de su amiga María de la O Lejárraga «descubre» la Alhambra, permitidnos que os invitemos a imaginar por un momento a Falla interpretando magistralmente al piano su *Serenata Andaluza* y a Hermenegildo Lanz diseñando elementos escénicos para la celebración de la Fiesta de Reyes Magos o para el estreno de *El retablo de maese Pedro*, mientras que Federico García Lorca aparece de pronto, con todo su donaire, recitando su «Soneto de Homenaje a Manuel de Falla», ofreciéndole unas flores:

Lira cordial de plata refulgente
de duro acento y nervio desatado,
voces y frondas de una España ardiente
con tus manos de amor has dibujado.

En nuestra propia sangre está la fuente,
que tu razón y sueños ha brotado.
Álgebra limpia de serena frente.
Disciplina y pasión de lo soñado.

Ocho provincias de la Andalucía,
olivo al aire y a la mar los remos,
cantan, Manuel de Falla, tu alegría.

Con el laurel y flores que ponemos,
amigos de tu casa en este día,
pura amistad sencilla te ofrecemos.

(Federico García Lorca)

La carpeta conmemorativa que presentamos: *Manuel de Falla en Granada. Tres conmemoraciones*, fruto del esfuerzo realizado por el grupo de investigación Por Una Senda Clara del Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada, quiere rendir homenaje a esos tres genios que, hace un siglo, pusieron en pie algo único e irreplicable: el Concurso de Cante Jondo de 1922, la fiesta de Reyes Magos de 1923 y el estreno de *El retablo de maese Pedro*.

Este proyecto de investigación ve la luz con la idea de ser una modesta herramienta que facilite, de forma sencilla y amena, el conocimiento de la figura y obra de nuestro músico más universal. Se presenta en diez cuadernos monográficos, a través de los cuales nuestros jóvenes estudiantes y el público en general tengan la posibilidad de conocer las cuestiones más relevantes relacionadas con la vida y obra de Manuel de Falla y la sociedad y el tiempo que le tocó vivir; descubriendo los aspectos más destacados de su trayectoria vital, los espacios que recorrió este inquieto músico itinerante o los rasgos más considerables de su compleja personalidad.

La vastísima correspondencia que mantuvo sin cesar a lo largo de su vida nos permite descubrir su universo de relaciones, el entorno familiar, el contexto sociocultural, artístico, musical y político en el que se desarrolló nuestro ilustre personaje.

Mediante una oportuna guía de audición, invitamos a deleitarse escuchando algunas de sus más significativas grabaciones. También ofrecemos la posibilidad de interpretarlo con una escogida muestra de partituras.

Con el cuaderno dedicado al *Retablo*, tendremos la oportunidad de presenciar la más rotunda afirmación y defensa de nuestras mejores tradiciones, de nuestras raíces musicales y de los valores esenciales que nos identifican como pueblo.

Del mismo modo, apreciaremos la importancia que tuvo el Concurso de Cante Jondo de 1922, para recuperar y poner de manifiesto el valor del «cante primitivo andaluz» como manifestación popular de singular originalidad y belleza. Hoy, afortunadamente, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

En la fiesta de Reyes Magos de 6 de enero de 1923, en casa de la familia García Lorca, confluyen el ingenio y el arte de tres portentosos creadores: Falla, Lorca y Hermenegildo Lanz para dar lugar, en pequeño formato, a una maravillosa celebración que deslumbra a pequeños y mayores.

En el cuaderno «Homenajes y semblanzas» se irá trasluciendo la elegancia y la compostura, el proverbial ingenio y honestidad de esta figura sin igual, a través de testimonios de amigos y admiradores, de visiones líricas de poetas cercanos, de percepciones y vivencias de gente que le conoció.

De un modo especial, ofrecemos un detenido recorrido por su legado musical, al tiempo que iremos conociendo a algunos de los más célebres compositores españoles de su tiempo (Albéniz, Granados, Turina), provistos además de una excelente guía didáctica, con su correspondiente propuesta de sugerencias y actividades, que podremos utilizar tanto en el ámbito familiar como en la clase.

Podremos adentrarnos en los más bellos rincones de Granada ligados a Falla, a través de los cuadros magníficamente pintados por el alumnado del Taller de Arte y Creatividad del Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada.

Y para concluir nuestro fascinante viaje «tras las huellas de don Manuel de Falla», os invitamos a realizar un agradable y entretenido paseo por los lugares que están vinculados con su vida y obra, por los espacios que más frecuentó, por su Granada: la ciudad con la que él siempre soñó.

Equipo de investigación Por Una Senda Clara
Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada.

A PROPÓSITO DEL CENTENARIO DEL CONCURSO DE CANTE JONDO DE 1922

por José María Ruiz Rodríguez

A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las inapreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía y que mediten bajo la noche de Granada la transcendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos.

Con esta encarecida súplica concluía Federico García Lorca su conferencia «El Cante Jondo —primitivo canto andaluz—», celebrada en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero de 1922.

Casi cien años después del Concurso de Cante Jondo, acontecimiento de enorme trascendencia cultural que marcó un hito, un antes y un después en el devenir del arte flamenco, el grupo de investigación Por Una Senda Clara, constituido por alumnos y alumnas del Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada, pretende, mediante esta sencilla aportación, rendir el merecido homenaje a sus promotores, encabezados por Manuel de Falla y Federico García Lorca, y a cuantos con su colaboración lo hicieron posible.

Es nuestro propósito dar a conocer algunos pormenores de la gestación, implicaciones, desarrollo y repercusiones que conllevó la puesta en marcha de dicho concurso, celebrado en la plaza de los Aljibes de la Alhambra los días 13 y 14 de junio de 1922, en el contexto de las fiestas del Corpus Christi. Por otro lado, con la mirada puesta en el inmediato futuro y pensando en nuestros jóvenes, pretendemos extraer las consecuencias que todo aquello supuso para el porvenir de una de las manifestaciones culturales más genuinas del pueblo andaluz. No es casual que, desde el 16 de noviembre de 2010, el flamenco haya sido declarado por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Estamos doblemente de enhorabuena.

Antecedentes

Hablar de flamenco en la Granada de finales del siglo XIX y principios del XX conduce, inevitablemente, al barrio del Sacromonte y, más concretamente, a la cueva de los Amaya, fundadores de la zambra gitana; nos lleva a visitar la «Taberna de los Siete suelos», ubicada en la torre alhambrena del mismo nombre, en la que tenían lugar actuaciones concertadas dirigidas al turismo; o acudir a la taberna-taller de Antonio Barrios Tamayo «El Polinario», centro de atracción para toda la intelectualidad que visitaba Granada.

Hablar de flamenco en Granada era recorrer los cafés cantantes de la Plaza de la Mariana donde, en octubre de 1868, actuó, nada más y nada menos, que Silverio Franconetti; visitar «La flor de mayo» en la plaza del Carmen, esquina con calle Navas, donde va a cantar el maestro malagueño Juan Breva; entrar en «La Montillana», cerca de Ganivet, por donde pasaron todos los grandes artistas flamencos; recalar en las tabernas donde se bebe y se canta: «Casa Calancha» —plaza de la Trinidad—, «Los burgaleses» —barrio de la Manigua—, «El 32» —plaza del Campillo—, «Casa Baldomero» —calle Elvira—, «La Trini» —Puerta del Sol en el Realejo—, «El Faquillas» —Campo del Principe—, «Pepe el de Jun» —Laurel de las Tablas—, «El Malagueño» —cuesta de San Gregorio—.

Conocer el flamenco a fondo es acercarse a las ventas: «El último ventorrillo», en el camino de

Huétor-Vega; «La venta del Duque» y «La Eritaña», en la carretera de la Sierra; «La Tana», en el camino del Cementerio; «Zoraida», en el Sacromonte o «La Manuela» y «La Perdiz», en el Albaicín...¹

En ese tiempo los cafés cantantes vivían su etapa de máximo esplendor. Estos locales surgen en la segunda mitad del siglo XIX, más concretamente entre 1847 y 1920. Solían disponer de una gran sala con escenario decorada con motivos flamencos o taurinos y en ellas se podía tomar alguna bebida mientras se disfrutaba de un espectáculo de cante y baile. Eran los espacios preferidos por los artistas flamencos —al principio, solo cantaores; después, acompañados de cuadros de baile— para exponer su arte.

Precisamente uno de los objetivos fundamentales que don Manuel de Falla se proponía con la organización del concurso de cante jondo era sacar esa forma pura de cante popular, el cante jondo, de la taberna, de la juerga, del tablao del café, del ridículo ‘jipio’ y de la vulgar españolada.

Esta Granada de los años veinte gozó de un renacimiento cultural sin precedentes. Un hervidero intelectual, que alimentaba todas esas inquietudes, se reunía en la «Tertulia del Rinconcillo» con sede en el desaparecido «café Alameda» de la Plaza del Campillo. Allí se van a fraguar muchas de las actividades culturales que aflorarían en la ciudad, en clara competencia y rivalidad con el Centro Artístico, Literario y Científico y con el Ateneo Granadino. También formaba parte de esta Granada cultural, la Sociedad Económica de Amigos del País y toda la programación que emanaba de las iniciativas de la Extensión Universitaria granadina.

Falla llega a Granada el 12 de septiembre de 1919, tras la muerte de sus padres, desde la mitificación que compartía con otros muchos pintores, músicos y escritores, buscando el calor, la paz y la calma de espíritu que precisaba, en una ciudad acogedora. Por eso se instaló en la zona más elevada de la ciudad, junto a la Alhambra, en un carmen tranquilo y apacible, desde donde podía contemplar la esplendorosa belleza de la Vega y Sierra Nevada.

En ese año, llega a Granada con la familia del pintor Daniel Vázquez Díaz, recorriendo con él diversos barrios de la ciudad, captando los colores, olores y la música que los envolvía. Aquí conoce enseguida a muchos y buenos amigos: al crítico musical inglés John Brande Trend, con el que entablaría una entrañable amistad; a Antonio y Ángel Barrios, padre e hijo, con los que compartiría toques de guitarra, cantos antiguos y nuevas melodías que, más tarde, trasladaría a sus obras; a Federico García Lorca, con quien empatizó sobremanera; a Hermenegildo Lanz, con el que estableció una sincera amistad. En definitiva, Falla encontró en Granada el oasis de silencio que necesitaba, la inspiración musical que anhelaba, el ambiente preciso para profundizar en lo jondo que admiraba y la hermandad de seres sensibles y próximos que le hacían sentirse feliz.

En ese ambiente, la «taberna del Polinario», hoy ya desaparecida, adquiere especial relevancia. Estaba ubicada en el número 43 de la calle Real de la Alhambra, asentada sobre unos baños árabes del siglo XIV demolidos en 1534. Su tabernero, hombre fuerte y grueso, era una excelente persona que pintaba, entonaba preciosas canciones andaluzas y tocaba la guitarra al tiempo que atendía afablemente a todo el auditorio. Pronto se convirtió en centro de reunión de artistas viajeros, de músicos, de poetas y pintores, de amantes de la música que debatían al atardecer en su huertecillo poblado de flores y plantas aromáticas. Estas reuniones tenían el carácter propio de una velada artística, amenizadas siempre con toques de guitarras, manzanilla gaditana, jamón alpujarreño, queso añejo y rosquillas calientes. Fue aquí, en «el Polinario», taberna propiedad de la familia Barrios, entre toque de guitarras y cantes flamencos, donde se fue creando el humus adecuado para la organización del Concurso de Cante Jondo.

Instalado definitivamente en Granada en 1920, Manuel de Falla visitó frecuentemente el carmen Alonso Cano, propiedad de Fernando Vilchez, y junto a un grupo de entusiastas —Miguel Cerón, Fernando de los Ríos, García Lorca, Ignacio Zuloaga, Manuel Jofré, Antonio Ortega Molina, Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz y otros más— sintió la necesidad de acometer la organización de un evento que pusiese en valor el cante jondo,

¹ Por Una Senda Clara, *Lorca, un poeta para un tiempo convulso*, Ed. Diputación de Granada, 2020, págs. 365-366.

ante la situación caótica en la que se encontraba el flamenco en Andalucía, para devolverle la pureza y el prestigio que merecía.

¿Qué era para ellos realmente el cante jondo?

Federico García Lorca lo siente y lo expresa en su célebre conferencia de esta manera:

El cante jondo se acerca al trino de los pájaros, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y de la fuente. Es, pues, un rarísimo ejemplar del canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales [...].

El cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada [...].

Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta, y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica [...].

El cantaor, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz [...].

Fueron inmensos intérpretes del alma popular que destrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento. Casi todos murieron del corazón, es decir, estallaron como enormes cigarras después de haber poblado nuestra atmósfera de ritmos ideales...

Manuel de Falla así lo concibe en su folleto:

Este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales [...]. Ese tesoro de belleza —el canto puro andaluz—, no solo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Dificultades previas al concurso

En solicitud presentada el 31 de diciembre de 1921 al Ayuntamiento de Granada se exponía el objetivo del certamen:

Un grupo de artistas amigos e íntimos de cuantos suscriben el presente documento, pero que en todo trámite oficial y en general ante el gran público, quieren, por distintas discretas razones, permanecer en el anónimo, ante esa Excm. Corporación

EXPONEN: Que el alto ejemplo ofrecido por las más cultas nacionalidades de Europa, preocupadas en investigar los orígenes de su arte musical, ha tiempo despertó en algunos artistas y eruditos la idea de llevar a cabo en España un trabajo semejante; que nosotros, en la medida de nuestras fuerzas, nos propusimos colaborar en esta empresa y que el resultado de nuestros estudios hoy ha llegado a superar nuestras primeras intenciones. Pues no solamente hallamos el germen inicial de una parte importantísima de nuestra lírica en los llamados cantos populares andaluces, sino que éstos, y singularmente el cante jondo (siguiriyas, cañas, polos y soleares) se filtran y difunden, desde hace muchos años, por toda Europa y han ejercido, sin que de ello nos diésemos exacta cuenta, notoria influencia sobre esas modernas escuelas francesa y rusa que, por su revolucionarismo, tan distantes de nosotros creíamos.

Es claro que en los términos de esta sucinta exposición no caben demostraciones; artículos, estudios y folletos sobre dicho tema serán publicados a su debido tiempo.

Ahora bien, si a pesar de todo se acepta como bueno lo que, muy a la ligera, va esbozado, se comprenderá la importancia enorme de nuestro cante jondo, cuya originalidad insospechada se revela ahora como única en el mundo.

Pero al mismo tiempo que le asignamos este valor tan alto, el vulgo de los españoles se aparta con desprecio de él como de algo pecaminoso y emponzoñado. Y es por esta actitud de perversión estética por lo que se prefiere la «cupletista» al «cantaor»; y por esto, que de seguir así, al cabo de pocos años no habrá quien cante y el cante jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarle.

Permítasenos una aclaración sobre este último extremo, que debe interpretarse literalmente. Técnicamente es imposible hacer la notación musical de estos cantos, y por lo tanto no pueden archivarse, en ningún documento, con la esperanza de ser desenterrados un buen día en el transcurso de los tiempos; si la continuidad de los «cantaores» se interrumpe, se interrumpirá para siempre el «cante».

Fundamentalmente por esto, en evitación de este gran peligro, hemos querido organizar en Granada un gran concurso de «cante jondo» que promueva, mediante estímulos de todas clases, un despertar de nuestras tradiciones líricas.

En este sentido han de ir encaminados nuestros esfuerzos; al pueblo nos hemos de dirigir y por el pueblo lo hacemos todo. Estableceremos en distintas ciudades andaluzas unas a manera de escuelas o academias donde durante cuatro o cinco meses los viejos «cantaores» de mayor prestigio inicien a los jóvenes en aquellos antiquísimos cantos.

Después realizaremos una activa propaganda mediante conferencias en Madrid, Sevilla y toda Andalucía, publicación de artículos en los mejores diarios y revistas nacionales y extranjeros, y cuando se nos opongan personas de poca sensibilidad, que no vean en este acto más que la realización de una «fantástica juerga», pondremos todo nuestro interés en convertirlas o convencerlas.

Granada, pues, que según las más serias investigaciones fue cuna de estos cantos, adquirirá ante el mundo, con motivo de esta fiesta, formidable prestigio. Artistas de todas partes peregrinarán hacia ella y todos los sacrificios que ahora realicemos serán pródigamente recompensados.

Por esto, por el tesoro espiritual de nuestra ciudad, por el bien material que habrá de reportarle —jamás otra alguna hallará sugestión análoga para el turismo—, porque conciertos en Carlos V, carreras de caballos, exposiciones y corridas de toros, pueden competir en modo alguno con esta fiesta, única, que se prepara.

SOLICITAMOS de ese Excmo. Ayuntamiento nos preste su concurso, incluyendo en el presupuesto que en breve ha de confeccionarse

para el año próximo, una partida especial destinada al fin que nos proponemos. Llegada que sea la fecha de librar la cantidad que ahora se consigne, el Centro Artístico de Granada será el encargado de recibirla y administrarla.

Que la cifra presupuesta no sea inferior a doce mil pesetas, las cuales servirán de base para nuestro programa, independientemente de toda otra cantidad que podamos arbitrar por donativos de particulares y entidades.

Es evidente la insignificancia de nuestra petición, dada la importancia del acto que nos proponemos realizar, mas la escasez de medios económicos será suplida con exceso, por la colaboración directa y personal de los firmantes de este pliego.

Esta fiesta tendrá lugar coincidiendo con las próximas del Corpus Christi, y por escenario la placeta de San Nicolás, cuya decoración dirigirá el gran pintor español Ignacio Zuloaga.

Granada, 31 de diciembre
1921

Firmado:

Por el Centro Artístico y Literario, su presidente, A. Ortega Molina; secretario, Francisco Vergara y el vocal de Música, Eduardo Alcalde.

Por la Sociedad Nacional de Música, Miguel Salvador —presidente—. Manuel de Falla, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Fernando G. Vela, Oscar Esplá, Enrique Díez Canedo, Juan Ramón Jiménez, J. Gómez Ocerín, Alfonso Reyes, José María Rodríguez Acosta, José Ruiz de Almodóvar, Manuel Ángeles Ortiz, Bartolomé Pérez Casas, Ramón Pérez de Ayala, Miguel Salvador, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, María Rodrigo, E. Fernández Arbós, Carlos Bosch, Pura Lago, Aga Lahowska, Federico García Lorca, Pablo Loyzaga, Fernando de los Ríos, H. Giner de los Ríos, Manuel Jofré y Enrique Sánchez Molina.

(Archivo del Ayuntamiento de Granada)

Como se puede apreciar en las personalidades que firmaban la solicitud, la idea que animaba a los organizadores prendió en todos los ámbitos culturales de España. Además, a otros que también avalaban ardientemente la idea, no se les pudo recoger la firma. Entre ellos, los pintores Ignacio Zuloaga

—principal colaborador de Falla en el Concurso— y Santiago Rusiñol; el director de la Orquesta Sinfónica de Barcelona, Lamote de Grignon; los compositores catalanes Federico Mompou y Roberto Gerhard y el insigne musicólogo Felipe Pedrell.

No fue fácil para los organizadores difundir la idea y lograr una aceptación masiva. Muchas opiniones estaban enfrentadas. En una carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, fechada el 3 de marzo de 1922, el primero se hace eco de las resistencias que está teniendo la acogida de la organización del Concurso de Cante Jondo y le llega a decir: «imagínese usted, siempre entusiasmado por la idea y deseando que se lleve a efecto sin esas absurdas dificultades, y a pesar de los articulistas chirles, que creen que eso es... ¡¡¡africanismo!!! No en balde hablaba yo de los europeizantes de segunda mano»².

No obstante, Falla, Antonio Ortega Molina —presidente del Centro Artístico— e Ignacio Zuloaga pretendían que el concurso tuviese un eco internacional y por ello solicitaron al Ayuntamiento, con fecha de 24 de mayo de 1922, que invitase a dos músicos de fama mundial: Maurice Ravel, representante de la escuela francesa, e Igor Stravinsky, de la escuela rusa; ambos residentes en París, que habían estudiado con cariño nuestro cantos populares y que tanto se han dejado influir por ellos, y que corriese con los gastos de su estancia puesto que representaría un alto honor para Granada. La Corporación Municipal no estuvo a la altura y, con una visión muy corta de la realidad, no comprendió lo que tan insignes visitantes podían representar para la ciudad. Tras arduo debate, rechazó la petición argumentando que existían otras necesidades más perentorias, por lo que tan ilustres músicos no fueron invitados³.

La adhesión de Zuloaga

Manuel de Falla, en su intento de que el Concurso de Cante Jondo no quedara reducido a una tentativa localista, decidió convencer y movilizar a sus amigos, y al primero que recurrió fue al pintor vasco Ignacio Zuloaga, con quien mantenía una fructífera amistad y al que consideraba la persona apropiada para

diseñar el complemento plástico necesario para realzar el certamen. «¿Tendría Vd. inconveniente en enviarme [...] su adhesión a los fines de esa solicitud? [...] ¿Tendría Vd. inconveniente en venir para esa época [...] y dirigir cuanto se relacione con la decoración del lugar [...], permitiéndonos usar su nombre?», le pregunta Falla llegándole incluso a sugerir la utilización de espejos antiguos, arañas de cristal, lámparas de iglesias y mantones alpujarreños para la tramoya.

Zuloaga, para estar a la altura, mandó un telegrama en castellano entreverado de caló: «Siempre fino entusiasta del cante y toque jondo, chanelo y endíquelo bastante con ellos [...]. Daré un premio de mil pesetas a la mejor seguiriya gitana que se cante». La respuesta, atribuida a Federico García Lorca, pero firmada por todos los cooperantes del concurso — Falla, Vílchez, Fernando de los Ríos, Jofré... — seguía la broma: «Maestro: su épico telegrama de Vd. lleno de jocosidad, ha alborozado lo más íntimo de nuestro desfallecido garlochí».

La buena disposición de Zuloaga era sincera, tanto que él mismo propuso exponer coincidiendo con el certamen y las fiestas del Corpus, 25 cuadros con el «único fin de dar una prueba de compañerismo a los artistas granadinos» (*Universo Lorca*).

Cuando ya estaban avanzados los preparativos del Concurso, José Mora Guarnido comentó en la prensa los grandes esfuerzos que tuvieron que realizar dentro y fuera de España para convencer al personal de la importancia del concurso; pues, según él, en lugar del entusiasmo esperado, tuvieron la oposición absurda de mucha gente para que se celebrase el concurso.

La conferencia de Federico

Mes y medio después de presentar la solicitud al Ayuntamiento, el 19 de febrero de 1922, Federico impartió una conferencia en el Centro Artístico, «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo», como recoge *El Defensor de Granada* del 22 de febrero de 1922. Entre otras cosas, afirma:

² MANUEL DE FALLA-ADOLFO SALAZAR. *Epistolario*. Edición de Consuelo Corredano. Publicaciones del Archivo Manuel de Falla y Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2021, pág. 43.

³ MOLINA FAJARDO, E., *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 1990, págs. 105-106.

El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocina la idea del concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma musical del pueblo está en gravísimo peligro! El tesoro artístico de una raza, va camino del olvido [...] Los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones y la avalancha grosera y estúpida de los cuplés enturbia el delicioso ambiente popular de toda España. Es una obra patriótica y digna la que se pretende realizar. Es una obra de salvamento, de cordialidad y de amor [...] Hay que evitar, por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda. No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias [...] Ha llegado pues el momento de que las voces de músicos, poetas, y artistas españoles se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos.

El cante jondo, canto primitivo andaluz

El folleto escrito por Manuel de Falla y publicado por el Centro Artístico en la editorial *Urania*, con motivo de la celebración del Concurso de Cante Jondo en las fiestas del Corpus de 1922, fue una publicación clave para entender el sentido de dicho acontecimiento. Llevaba por título «El cante jondo —cante primitivo andaluz—». En su preámbulo, denominado «El canto como expresión del espíritu de los pueblos», Falla manifiesta:

Y es que en las melodías, el alma se halla a solas consigo, con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ellas transparente.

En el siguiente apartado, «Análisis de los elementos musicales del Cante jondo», Falla contempla tres factores fundamentales en el origen de este cante primitivo que él define como «alma de Andalucía»:

En la historia española hay tres hechos de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar: La adopción por la Iglesia española

del canto bizantino, la invasión árabe y la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El tercer apartado del folleto está dedicado a la «Influencia de estos cantos en la música moderna europea».

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y abundante.—Glinka, Debussy, Ravel...—. Nuestra música natural no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión.

Y un último apartado lo dedica a «la guitarra española»:

Y es que el toque jondo no tiene rival en Europa. Los efectos harmónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural [...] Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros.

Como hemos podido comprobar, para ellos se trataba esencialmente de una necesaria y urgente labor de rescate del cante dentro de la idea regeneracionista de la cultura española impulsada por la Institución Libre de Enseñanza. El propósito de Falla y Lorca era crear escuelas por todas las capitales andaluzas donde los grandes poseedores de la herencia flamenca la transmitieran a los más jóvenes con el objeto de que los cantes viejos no se extinguieran en el olvido. Es decir, un «trabajo de campo al revés», pues en aquella época no existían los suficientes medios o herramientas para recoger ‘in situ’ este tipo de testimonios. Durante las vísperas del concurso se puso en marcha en Granada esta primera escuela.

Polémica sobre el concurso

No todo fue un camino de rosas en la organización del certamen, como era normal en una ciudad pequeña como Granada, que siempre había sido proclive a la polémica y a la envidia. Con la presentación de la solicitud en el Ayuntamiento, una oposición minoritaria encabezada por el cronista oficial de

la provincia, Francisco de Paula Valladar, levantó su voz contra el Concurso. Tras su aprobación, el 15 de febrero de 1922, empezó a criticar el cante jondo en la revista «*La Alhambra*», de la que era responsable, publicando lo siguiente:

Soy entusiasta de las fiestas de los cantes populares granadinos, pero, dejémonos de «cante jondo» [...] Leamos el Cancionero de Pedrell [...] Han contribuido los granadinos a formar tantas españoladas que debemos pensar mucho antes que éstas se repitan⁴.

Él tenía dos concepciones de Andalucía: una «romántica» representada por Washington Irving, Doré y T. Gautier, y la otra, la «Andalucía de pandereta», que pintaba una tierra desolada y triste, decadente y arruinada, en la que imperaban la miseria y la ignorancia, cargada de falso folklore, con expresiones culturales poco edificantes y volcada en la defensa de españoladas que tanto atraía a los extranjeros que nos visitaban.

La opinión de Valladar era compartida por otros sectores de la ciudad, como la Sociedad Económica de Amigos del País que solía convocar para las fiestas del Corpus certámenes académicos. Otras críticas al proyecto se referían a la necesidad urgente de atender las demandas que tenía Granada en alcantarillado, en aguas potables, en creación de grupos escolares, en atajar la excesiva mendicidad o paliar las carencias sanitarias... ¡Cómo para gastar el dinero en temas baladíes!

Acogida del concurso y de sus normas en el mundo flamenco.

En el ámbito sevillano, personajes de altura como el torero Ignacio Sánchez Mejías; los guitarristas Amalio Cuenca y Currito, y cantaores como Manuel Torres ‘El niño de Jerez’, ‘El Centeno’ o Tomás el de la ‘Niña de los peines’ solían reunirse en la «Venta de Eritaña». Recogiendo el sentir de ese círculo, el periodista «Galerín» manifestó:

Si se excluye a los profesionales, ¿quién va a cantar? [...] Los jóvenes ignoran los cantes que los organizadores programan mientras

que los buenos cantaores, los que tienen contratos, son precisamente los excluidos [...] Además, los jóvenes, como no tienen dinero para el viaje, no irán al certamen [...] El único que sí sabe un rato de eso es Antonio Chacón, presidente del jurado [...] Eso solo se ha hecho para darle el primer premio a un granadino que no es profesional y que se llama «Francisquito Yerbagüena».

Al conocer esa opinión del círculo sevillano, la organización envió un telegrama a Galerín en el que rogaba la colaboración de ‘cantaos’, ‘tocaos’ y aficionados sevillanos, pidiendo ayuda a Sevilla para que colaborara en el esfuerzo que estaban haciendo los granadinos para reivindicar el cante jondo, al tiempo que se comprometían a colaborar con cualquier iniciativa que sobre esto se organizara en la capital andaluza. Ignacio Zuloaga llegó a llamar a Amalio Cuenca, para que les pidiese a los cantaores sevillanos su participación, asumiendo los gastos la propia organización, sin atenerse a las bases del concurso y sin mermar los premios que serían para los aficionados. Cuenca logró convencer al cantaor Manuel Torre, al tocaor Juan ‘el de Alosno’ y a Juana ‘la Macarrona’, célebre bailaora. Con esto se acabó con una crisis que amenazaba seriamente la celebración del certamen⁵.

Ángel Barrios, un caso singular

El 22 de febrero, el Ayuntamiento aprobó conceder las 12.000 pesetas solicitadas para la organización del Concurso. Manuel de Falla, felicísimo y fatigado, escribió a su amigo el musicólogo John B. Trend residente en Cambridge: «Pero ¡cuánto me está dando que hacer esto! [...] ¡Y cuántos disgustos! Uno de los enemigos del concurso es... —¡quién lo hubiera pensado!— el ex-amigo Ángel Barrios!».

¿Qué pasó con Ángel Barrios y con su padre Antonio Barrios ‘El Polinario’, para que no participaran en la fase final de un certamen que se gestó en su taberna de la Alhambra? ¡Un conflicto de intereses! El católico Falla resolvió con estas palabras las críticas de Ángel Barrios: «Perdónalo, Padre, porque no sabe lo que hace».

4 MOLINA FAJARDO, E., *op. cit.*, pág. 16.

5 MOLINA FAJARDO, E., *op. cit.*, págs. 107-111.

Barrios había pedido ayuda económica para un proyecto suyo de conciertos y bailes españoles con el título de *Danzas de Arte Gitano* que guardaba ciertas similitudes y que ese año no contó con ayudas municipales. Sí las logró un año después (1923) celebrándolo con el título de *Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas del Arte Gitano*. Hoy nadie lo recuerda. Pese al choque con Falla, en 1924 se restablecieron las amistades.

Miguel Cerón Rubio y Falla defienden el concurso en la prensa

La crítica de Valladar llegó al Ayuntamiento, donde corrió la idea de que con este certamen se estaba renunciando a parte de las fiestas del Corpus y que el dinero solicitado iría en detrimento de la fiesta grande granadina. Tan grave se puso la situación que Miguel Cerón publicó un artículo defendiendo el Concurso y el presupuesto solicitado.

El propio Falla, el día antes de que se reuniese la comisión para otorgar la subvención, escribió otro duro y combativo artículo donde ponía de relieve las habladurías sin sentido que circulaban por la ciudad, frente a los apoyos y asistencias de prestigio nacional e internacional, corroboradas ya, para tan sublime concierto. Además, Falla hace un encendido elogio del cante jondo:

Lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones, adoptara conforme a su peculiar estilo, el espíritu popular andaluz, ha contribuido del modo más evidente a la formación y desarrollo de una parte esencialísima de la música moderna rusa y francesa. [...] El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En este se adulteran y modernizan —¡qué horror!— sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza.

Cuando salió publicado en *El Defensor de Granada* el 11 de mayo de 1922, Falla se indignó porque faltaban 56 palabras, precisamente las que comparaban el cante jondo con las bellezas de la Alhambra. Al final, el Ayuntamiento aprobó la subvención solicitada al día siguiente.

Con la concesión económica, la polémica se encendió más

Fueron muchos los artistas e intelectuales nacionales y europeos que apoyaban la idea y enviaban misivas a los organizadores. Entre otros cabe destacar a Ignacio Zuloaga, desde París; el compositor catalán Roberto Gerhard; Maurice Legendre, director de *La casa de Velázquez* y Felipe Pedrell.

Manuel Chaves Nogales en su artículo «El cante hondo, serio y trascendente», publicado en la prensa nacional, defendía que el cante jondo era una de las pocas cosas serias que quedaban en España: «Es el cante hondo —decía— la expresión de todo lo que por inexplicable rehúye y esconde pudorosamente la maravillosa espiritualidad andaluza tan bárbaramente ignorada»⁶.

Sin embargo, Eugenio Noel, antitaurino y antiflamenguista, arremetió duramente contra el certamen en la prensa madrileña. Le contestaron Miguel Cerón y el pintor inglés Wyndham Tryon, que en el artículo «El rey sabio y los cantos andaluces», muestra cómo, en una de las visitas de Alfonso X a Andalucía, quedó prendado de los cantos populares, los incorporó a la liturgia eclesiástica y usó para el acompañamiento de sus *Cantigas a la Virgen María*.

En Granada, Valladar seguía criticando el concurso en la prensa. A él se le unió Joaquín Corrales Ruiz, director del periódico reformista local *La Opinión*, con algunos artículos de tan mal gusto y acritud que preocuparon a Manuel de Falla. Como el titulado *Alma de esclavos. La fiesta del 'jipío' tabernario y del 'pingo' en tablado canalla*.

En vísperas del Corpus, se publicaron tres carocas que se referían al Concurso. Una decía: «Tal es la fecundidad / de sus bellos ideales, / que una culta Sociedad / va a dejar a la ciudad / sin fondos municipales». Y otra: «Granada, en su desvarío / es mar revuelto y sin fondo. / De tu antiguo poderío / sólo te queda ¡Dios mío! / ser cuna del “cante jondo”». En la tercera los organizadores del concurso se inclinan ante un San Nicolás malhumorado y le cantan: «San Nicolás: tu perdón / venimos a

6 MOLINA FAJARDO, E., *op. cit.*, págs. 107-111.

suplicarte, / pues si una torpe canción / te llena de indignación, / ¡son cosas que pide el arte!».

El programa

Se elaboró un folleto con el cartel de Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz en la portada, en el que aparece el anteriormente referido artículo de Falla titulado «El cante jondo. Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo».

El concurso previsto en dicho programa se abriría con un discurso de Salvador Rueda. Después intervendrían los cantaores seleccionados para el concurso y, tras un descanso, seguirían actuando el resto de artistas invitados. El segundo día, denominado «Fiesta en honor del cante jondo», se iniciaría con intervención de Salvador Rueda con «El elogio del cante jondo», dando paso a continuación a una selección de cantes de los primeros premios del concurso. Tras el descanso, Lorca recitaría parte de su *Poema del Cante Jondo*; actuaría Pastora Pavón, ‘Niña de los peines’ y se cerraría con un baile de soleares como un ensayo para el gran Concurso de la danza andaluza que se pensaba realizar en 1923. Luego, como veremos, la realidad sería de otra manera.

El cartel

Manuel de Falla propuso a Zuloaga la elaboración del cartel del Concurso de Cante Jondo, pero el pintor, que se encontraba en París y tenía problemas familiares, lo derivó a José María Rodríguez-Acosta. Finalmente se encargaron de su elaboración Manuel Ángeles Ortiz, que había sido discípulo de Picasso gozando de prestigio internacional y el excelente artista plástico Hermenegildo Lanz.

Optaron, por tanto, por un diseño «ultramoderno» como diría Edgar Neville, con planos dislocados y esenciales que mostraban la seguiiya y la soleá como signos visibles. En él, aparece un corazón sangrante atravesado por siete puñales. El cartel se imprimió en la editorial Urania y anunciaba la concesión de 8.500 pesetas en premios.

El lugar

Para la celebración del concurso se pensó en dos escenarios posibles: la plaza de los Aljibes o la de San Nicolás, frente a la Alhambra... Al final, se optó por la de San Nicolás, en pleno Albaicín y frente a la Alhambra, y se inició la propaganda con esa ubicación, enviando invitaciones firmadas por el alcalde de Granada —Germán García Gil de Gibaja—, el presidente del Centro Artístico —Antonio Ortega Molina— y los organizadores Manuel de Falla, José María Rodríguez-Acosta e Ignacio Zuloaga, a los más afamados artistas internacionales.

El presentador

Para la presentación del festival se contó con la colaboración del prestigioso escritor Ramón Gómez de la Serna quien, además, como corresponsal de *El Liberal* de Madrid, sería el divulgador a nivel nacional del Concurso.

Las bases

Las bases del concurso fueron presentadas por Falla, Izquierdo y Mora Guarnido en el Ayuntamiento de Granada el 6 de abril de 1922, estableciéndose 8.500 pesetas en premios: uno de honor de 1.000 pesetas; otros dos, de igual cuantía, aportados por Zuloaga a la mejor seguiiya y por Rodríguez-Acosta al mejor guitarrista; cuatro segundos premios de 500 pesetas; varios terceros y una ayuda por desplazamiento de 300 pesetas a todos los participantes.

Pero la exigencia más discutida fue la exclusión de los profesionales mayores de 21 años. Por profesionales había que entender los cantaores contratados o pagados por empresas de espectáculos y particulares. Este requisito supuso la eliminación de numerosas voces que hubieran enriquecido el certamen. Podían participar todos los cantaores aficionados de ambos sexos, con exclusión de los menores de 21 años; se admitirían guitarristas, que podrían optar a los premios establecidos y que, éstos sí, podían ser profesionales.

Respecto a los cantos, se prefería a los clásicos, evitando todo floreo abusivo, a fin de devolverle al cante jondo su sobriedad original, que era una

de sus mayores bellezas. Se rechazarían los cantes modernizados, evitando cualquier estilo de tipo teatral, pues se pretendía premiar a cantaores no a cantantes. En contrapartida, no debía ser motivo de desaliento que en algún momento el cantaor desafinara.

Los cantaores

En los meses previos —mayo de 1922— se había creado una escuela de cante jondo para practicar y perfeccionar el arte, bajo la dirección de Juan Crespo, sombrerero que cantaba muy bien las soleares, y de Rafael Gálvez, pescadero experto en seguiriyas y tío de Francisco Gálvez —«Frasquito Yerbagüena»—, que fue todo un espectáculo en las noches del Certamen.

Así mismo, Fernando Vílchez, Francisco Vergara y Miguel Cerón se constituyeron en rastreadores que acudieron a los más recónditos rincones de los pueblos y barrios de Granada en busca de cantaores que lo hicieran «a lo antiguo». Sabemos que a Encarnación, mujer del ‘Trompeta’ y antigua sirvienta, la localizaron en una especie de residencia llamada la «Casa de la Seana», donde pernoctaban mendigos y donde ella se hospedaba⁷.

Valoración previa

La misma tarde del Concurso, antes de que este comenzara, se presentó en el Carmen de Falla, Maurice Legendre, que quería conocer las impresiones del compositor para divulgarlas en *Le Correspondant* de París. Falla explicó la razón del Festival y Legendre lo plasmó así:

La tradición popular se perdía en Andalucía. Era una pena irreparable, no solo para Andalucía sino también para la música universal, pues los cantos populares andaluces han hecho llegar hasta nosotros elementos musicales preciosos. [...] Pero corrían el peligro de desaparecer, pues al no estar muchos de ellos anotados, sino solo en la memoria de algunos cantaores, pronto no serían cantados, porque unos los desprecian, por ser demasiado populares, y otros los olvidan... Nosotros hemos querido antes que mueran los últimos depositarios de nuestro tesoro, que

lo llevarían con ellos a la tumba, salvar esta riqueza, que verdaderamente interesa a toda la humanidad, y hemos convocado este Concurso y abierto una escuela⁸.

El periodista termina reflexionando sobre la figura de Falla, resaltando su modestia y las dificultades que había tenido que vencer para llevar a cabo una aventura en la que creía y que le había obligado a dejar abandonado su trabajo durante un año, renunciando a grandes contratos. Legendre termina: «Falla, como los que le acompañan, son personas de fe. ¿Corresponderá el éxito a la fe que tienen?».

Llegan multitud de invitados

Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol llegaron a Granada el día 30 de mayo, siendo esperados en la estación de ferrocarril por German García Gil de Gibaja, alcalde de la ciudad, y un grupo de organizadores del evento. Tras ellos, grandes artistas, escritores y músicos empezaban a llegar a nuestra ciudad. Debemos destacar, entre otros, a Úrsula Greville, famosa cantante inglesa; Kurt Schindler, director de la Schola Cantorum de Nueva York; Leigh Henry, director de la revista musical *Fanfare* de Londres; Maurice Legendre, corresponsal de la agencia Havas; John B. Trend, crítico musical de *The Times*; los duques de Alba; los escritores Ramón Gómez de la Serna y Edgar Neville; los músicos Enrique Fernández Arbós, Óscar Esplá y M. Ricard... Además llegaron, de los más recónditos lugares, periodistas, cantaores, ‘tocaos’ y aficionados al cante. Entre ellos llegó, desde su residencia en Puente Genil y tras caminar durante tres días, un cantaor de setenta años: Diego Bermúdez, natural de Morón, a quien llamaban ‘El Tenazas’. Había sido cantaor treinta años antes, pero una puñalada en una pelea le atravesó el pulmón y, al perder facultades, dejó de cantar.

Todo ello hacía presagiar que el concurso estaría muy concurrido y por ello Falla, Zuloaga y Modesto Cendoya —arquitecto restaurador de la Alhambra—, preocupados por el poco espacio disponible en el lugar elegido para la celebración del evento, subieron a la placeta de san Nicolás y, viendo la imposibilidad de acomodar a los miles de asistentes, cambiaron el

⁷ *El Defensor de Granada*, de 11 de mayo de 1922.

⁸ MOLINA FAJARDO, E., *op. cit.*, págs. 126-127.

emplazamiento a la Plaza de los Aljibes del recinto de la Alhambra, de mayor amplitud.

Actos preparatorios

En los días previos al gran acontecimiento se celebraron diversos actos entre los que podemos citar los siguientes:

- Andrés Segovia, al margen del Concurso, dio cuatro conciertos de guitarra en el teatrillo del hotel Alhambra Palace y estrenó por primera vez en Granada el *Homenaje. Pièce de guitare écrite pour «Le tombeau de Claude Debussy»* de Falla.
- Ignacio Zuloaga expuso una colección de óleos en el museo de Antigüedades de Meersmans, en los aledaños del Carmen de los Mártires, que había sido preparada en París y que Antonio Gallego Burín enalteció en la prensa, estableciendo un paralelismo entre la pintura de Zuloaga y el cante jondo⁹.
- Por último, el 7 de junio, tuvo lugar una velada de presentación pública del concurso en el hotel Alhambra Palace. Gallego Burín, vicepresidente del Centro Artístico, leyó el artículo de Falla inserto en el recién publicado folleto del concurso, Manuel Jofré tocó una petenera y una siguiyria, Lorca leyó *El poema de los paisajes* y siete composiciones de su futuro *Poema del Cante Jondo* y Andrés Segovia finalizó el acto con su guitarra interpretando soleares.
- *El Defensor de Granada*, al día siguiente, se hizo eco del acto destacando la actuación de Lorca: «Granada cuenta con un poeta. Este chico, soñador y enamorado de lo bello y lo sublime, mañana será una gloria».

El escenario

Aunque, como ya hemos comentado anteriormente, se barajaron distintos lugares para su realización, al final se optó por ubicarlo en la plaza de los Aljibes, dentro del recinto de la Alhambra. El Concurso se

llevó a cabo en un espacio perfectamente meditado, especialmente por Falla y Zuloaga. Todos los detalles para la organización se habían previsto:

La fecha: «¡figúrese si por casualidad tenemos luna llena esos días!».

El lugar: «anteanoche fuimos allí para hacer pruebas de acústica. Tanto el canto como la guitarra suenan de un modo maravilloso. Indudablemente habrá que colocar el tablado sobre el aljibe cubierto [...]. Nos servirá de excelentísima caja armónica».

La decoración y puesta en escena, elección de sillas, la presentación... Incluso había instrucciones y consejos para los asistentes: puntualidad rigurosa, silencio absoluto, disponibilidad de servicio completo de ‘ambigú’, la entrada a palcos y tribuna de preferencia se haría por la Puerta de la Justicia y el resto por la llamada de los Carros...

Para ennoblecer el acto, van a cuidar con buen gusto y acierto hasta el último detalle del vestuario de los asistentes, pidiendo a las señoras y señoritas que se vistieran con el típico traje romántico abajo descrito y los hombres ataviarse con ese toque tan andaluz:

Sobre los vestidos de hombres y mujeres: éstas con el traje de los años 30-40, es decir: «chaquetilla ajustada, falda y manga con volantes, peinado con raya en medio, mantilla prendida y chapinas». Los hombres deberán ponerse, a ser posible, sombrero andaluz. Se prohíben los trajes de etiqueta y el sombrero de copa y se agradecerá a las señoras y señoritas que no se presenten con sombreros y trajes modernos¹⁰.

En Madrid, Gallego Burín calentaba el ambiente en la prensa, explicando que Granada ya se estaba engalanando de la mano de Ignacio Zuloaga, las mujeres se vestirían al estilo de los años treinta del siglo pasado, y la Alhambra y el Albaicín servirían de testigos próximos y maravillosos a tan solemne espectáculo¹¹.

9 GALLEGO BURÍN, Antonio, «Ignacio Zuloaga», *Noticiero Granadino*, junio de 1922.

10 MOLINA FAJARDO, E., *Manuel de Falla y el «cante jondo»*, Granada, Ed. Universidad de Granada, pág. 118.

11 GALLEGO BURÍN, A., *El Concurso de cante jondo*, El Sol (Madrid), 12 de junio de 1922.

Primer día del certamen: 13 de junio, día de san Antonio

Miles de sillas de anea se situaban frente al estrado, esperando a un público muy variopinto que venía de los más diversos lugares y que llegaron a más de cuatro mil personas. El suelo se había cubierto con matas de juncia y mastranzo. La noche estaba serena y la expectación era enorme. Algunos habían llegado a pagar por la entrada hasta cuatrocientas pesetas. El jurado, presidido por Antonio Chacón, ocupó su palco. Lo componían, además, Andrés Segovia, Antonio Ortega Molina —presidente del Centro Artístico—, Amalio Cuenca —virtuoso de la guitarra flamenca— y José López Ruiz que actuaría como secretario.

Aparece en el escenario Ramón Gómez de la Serna y explica el sentido del espectáculo que va a comenzar, por soleares y siguiiriyas. El primer participante fue Juan Soler, de Linares, acompañado a la guitarra por José Cortés. A continuación intervino el joven Manuel Ortega, sobrino de los Gallos e hijo de su mozo de estoques, ‘el Caracol’, que se llevó uno de los dos primeros premios. Más tarde actuó Carmen Salinas, acompañada por Montoya; Conchita Moya; Pombo; Conchita Sierra...

El gran espectáculo fue la aparición de Diego Bermúdez, ‘El Tenazas’, cuyo cante transportaba al público al primitivo cante jondo. La gente quedó extasiada cuando, con un hondo suspiro cantó: «Mundito engañoso, / las güertas que da, / que los pasitos que yo doy p’adelante / se me van p’atrás...». Cuando terminó, los más entendidos del cante lo proclamaron padre del cante jondo. Tras él, salió a bailar Juana, ‘La Macarrona’, acompañada a la guitarra por Montoya, ‘El Niño de Huelva’ y Pepe Cuéllar, mientras cantaba por alegrías Manuel Ortega y varias gitanas del Sacromonte acompañaban a las palmas.

En la segunda parte del espectáculo, Manuel Torres, ‘Niño de Jerez’, empezó con una siguiirya que sembró un silencio absoluto entre el público. Luego vendrían Antonia Muñoz, ‘La ciega de la calle de la Cruz’ con sus alumnas de cante jondo; María Amaya, ‘La Gazpacha’, que cantó bulerías y tarantos acompañada de Cuéllar; la bailaora ‘La Cachucha’, que bailaba las zambras del Sacromonte; la niña, con voz atronadora, ‘La Goya’, que cantó siguiiriyas y

una sentida saeta y la voz potente y de gran estilo de Frasquito ‘El Yerbagüena’, acompañado de Montoya, que cautivó a la gente con su tremenda soleá: «Yo no vivo ya en la calle / donde usted me conoció, / que vivo en la plazoleta / del desengaño ‘mayó’». Accediendo al deseo del público, el presidente del Certamen, Antonio Chacón, cantó polos, cañas y otros cantares más ante el delirio del respetable.

Segundo día del concurso: 14 de junio, aguacero

La segunda noche fue también memorable. Ante la fuerza del aguacero, los espectadores utilizaron las sillas de anea como paraguas. Como anécdota de la noche, ‘El Tenazas’ decepcionó respecto a la primera noche. Quizá había abusado de la manzanilla durante las últimas horas.

Los artistas profesionales como Manuel Torres, ‘La Macarrona’ y otros más cobraron sus estipendios y los aficionados cobraron los premios otorgados. Se dejó desierto el Premio de Honor, fijado en 1000 pesetas, que otorgaba el Ayuntamiento, y se redujo a la mitad el de mejor guitarrista, también de 1000 pesetas, otorgados por José María Rodríguez-Acosta. La relación de premiados quedó como sigue: Diego Bermúdez alcanzó el premio Zuloaga de 1000 pesetas y otro premio similar se entregó a Manuel Ortega ‘El Caracol’. Obtuvieron premios de 500 pesetas Francisco Gálvez ‘Yerbagüena’, José Soler ‘Niño de Linares’, y la niña Carmen Salinas, de Granada. Se otorgó un premio de 300 pesetas a María Amaya ‘La Gazpacha’ y de 125 a las niñas granadinas Concha Sierra y ‘La Goyita’. Con la guitarra triunfaron Pepe Cuéllar y ‘El Niño de Huelva’.

El Centro Artístico tuvo un gran éxito: recaudó en entradas más de 30.000 pesetas. Entusiasmados con el Concurso, seis días más tarde, los ingleses organizaron, de la mano de Falla, un certamen de cantos populares ingleses en el teatro del Alhambra Palace. Falla acompañó al piano a la famosa cantante inglesa Ursula Greville.

El eco del concurso

La repercusión del concurso fue bastante grande tanto en la prensa local, como en la nacional e internacional. Unos, la mayoría, para alabarlo;

otros, para denostarlo. Entre estos últimos, Valladar, desde la revista *La Alhambra*, seguía considerando que el Concurso «ha sido una españolada más, con mujeres muy bellas, y con dos noches de fiesta y alegría que han venido bien a todos, pero sin más trascendencia»¹². En Sevilla, los flamencos clásicos no estaban de acuerdo en que el cante jondo perdiese la intimidad y se organizase en grandes conciertos públicos, incluso se llegó a decir que los intelectuales habían enterrado este cante con el concierto de Granada.

Por su parte, Gallego Burín y otros muchos intelectuales hablaban del triunfo del flamenco en Granada, afirmando que estos dos días habían servido para resucitar el espíritu más profundo y desconocido de Andalucía, y habían roto los complejos atávicos que nos impedían mostrar nuestra más profunda y sentida visión del arte popular, de enorme tradición en nuestra tierra.

Tras el Concurso, Falla volvió a su trabajo musical, iniciando una etapa distinta a lo que habían sido sus obras de inspiración andaluza como *La vida breve*, *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos* o la *Fantasia bética*, dedicándose, a partir de ahora, a obras inspiradas en la sobriedad castellana como *El retablo de maese Pedro*, de resonancias medievales como el *Concerto*, o míticas como *Atlántida*.

El 7 de julio de 1922, pocos días después del Festival, le escribió a su amigo John B. Trend:

Su carta, en la que tanto me honra usted, me sirve de consuelo en medio de tantas cosas más que desagradables como he tenido que sufrir de quienes menos hubiera podido suponer... Quiero hacerme la ilusión de que esos amigos no han tenido toda la mala intención que parece desprenderse de su modo de proceder¹³.

Dos años más tarde, en mayo de 1924, con motivo de una estancia de Eugenio d'Ors en Granada, no apareció junto a él en sus paseos, a pesar de la estima que le profesaba, por no coincidir con los

que lo acompañaban, como le dice en otra carta a su amigo Trend, refiriéndose a «determinadas personas del Centro Artístico y de cierto periodiquillo granadino con quienes no tengo ningún gusto en tratar, después de lo ocurrido con ocasión del Concurso de cante Jondo»¹⁴.

¿Qué había ocurrido, realmente?

En la carta de solicitud al Ayuntamiento, se solicitaba dinero no solo para el desarrollo del Concurso, sino también para crear durante cuatro o cinco meses academias de cante jondo para que los viejos cantaores iniciaran a los más jóvenes en estos cantos; también, realizarían propaganda mediante conferencias y otros actos en Madrid, Sevilla y el resto de Andalucía; y, al año siguiente, se comprometían a organizar un concurso de baile popular andaluz. ¿Por qué eso no se realizó como ellos proponían? Porque el Centro Artístico, que recibió la subvención y se embolsó la enorme cantidad de las taquillas, dedicó el dinero a otras actividades distintas a la del cante jondo, lo cual provocó un duro enfrentamiento entre los organizadores y los directivos del Centro. Los organizadores, miembros del Centro Artístico, lo abandonaron en bloque.

Juan de Loxa, poeta granadino, impulsor del proyecto *Poesía 70 y Manifiesto Canción del Sur*, director a lo largo de veinte años del Patronato Federico García Lorca y que durante un tiempo estuvo ligado a la dirección del Centro Artístico, en un artículo titulado «Aquel malhadado asunto del cante jondo» nos aporta este valioso testimonio:

En una carta de Manuel de Falla que tuve la suerte de encontrar entre la humedad y la amenaza de los roedores en un viejo trastero del Centro Artístico —supongo este original hoy en el archivo del Ayuntamiento de Granada, ya que el legado de la Institución fue incorporado al patrimonio municipal mediante adquisición—, don Manuel, con fecha 30 de noviembre de 1922, escribe: «Mi distinguido amigo: las noticias que recibo de la reunión celebrada ayer en el Centro me hacen perder toda esperanza sobre el justo empleo de la cantidad producida por el Concurso de Cante Jondo, esto es, sobre

¹² VALLADAR, Francisco de Paula, *La Alhambra* (Granada) n° 552, 30 de junio de 1922.

¹³ DENNIS, Nigel (ed.), Manuel de Falla, John B. Trend: epistolario (1919-1935). Granada, Universidad de Granada y archivo Manuel de Falla.

¹⁴ LOXA, Juan de, «Aquel malhadado asunto del cante jondo». *La Nueva Albores* n° 12 (octubre-diciembre 2009), págs. 14-15.

su inversión en fines puramente benéficos. En vista de esa obstinada incompreensión y de cuánto va unido fatalmente a ella, me veo obligado a hacer dejación de mis derechos morales sobre el asunto, lo que le participo para evitar a ustedes la molestia de venir a esta su casa si ha de ser para tratar de dicha cuestión, como según tengo entendido, proyectaban hacer. Así lo comunicaré a don Ignacio Zuloaga, salvando mi responsabilidad ante hechos contrarios al propósito que le indujo a cooperar tan espléndidamente en esa obra, e igualmente lo participaré a don José María Rodríguez-Acosta y a todos mis demás excelentísimos amigos que en ella colaboraron. Me reitero de Vd. Muy Atto. s.s. y amigo q.e.s.m. Manuel de Falla».

Mucho debió dolerle al insigne músico que las ganancias del Concurso no se entregasen a los necesitados, cuando cuatro años después, en carta de don Fernando de los Ríos a don Juan José Santa Cruz, se dice: «Nuestro querido amigo el señor Falla, no quiere colaborar con el Centro Artístico en tanto éste no entregue a los pobres lo que les pertenece. Aquel malhadado asunto del cante jondo fue llevado con tan poco acierto que no extraño estas derivaciones».

A pesar de las desavenencias, del final polémico y del enorme enfado, don Manuel de Falla se encargaría con la casa discográfica Odeon de la grabación de las voces más destacadas del Concurso, para que siempre perduraran los ecos de aquel irrepetible acontecimiento.

Para finalizar, a modo de conclusión y a la luz de este Centenario que conmemoramos, permítasenos modestamente hacer una simple sugerencia a las instituciones granadinas:

Aprovechando esta celebración y siguiendo la estela del Concurso de 1922, sopesen la conveniencia de la puesta en marcha en nuestra ciudad de un gran PROYECTO SOBRE EL FLAMENCO, en todas sus dimensiones, con los contenidos y la periodicidad que estimen conveniente. Sería el mejor modo de honrar la memoria de quienes hace un siglo iniciaron el acertado camino de su rescate y recuperación y, sin duda alguna, el mejor homenaje que desde Granada le podríamos tributar a esta «joya» de la cultura andaluza, española y universal.

BIBLIOGRAFÍA

- LOXA, Juan de, «Aquel malhadado asunto del cante jondo». *La Nueva Alboréa* n° 12 (octubre-diciembre 2009), págs. 14-15.
- *El defensor de Granada*, 11 de mayo de 1922.
- GALLEGO BURÍN, A., «Ignacio Zuloaga», *Noticiero Granadino*, junio de 1922.
- GALLEGO BURÍN, A., «El Concurso de cante jondo», *El Sol*, Madrid, 12 de junio de 1922.
- GRANDE, Félix, *Memoria del Flamenco I y II. Selecciones Austral*. Espasa Calpe. SA
- MOLINA FAJARDO, E., *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Ed. Universidad de Granada, 1990.
- POR UNA SENDA CLARA. *Lorca, un poeta para un tiempo convulso*. Ed. Diputación de Granada, 2020.
- DENNIS, Nigel (ed.), *Manuel de Falla, Joh. B. Trend: epistolario (1919-1935)*. Granada, Universidad de Granada y archivo Manuel de Falla, pag. ?
- VALLADAR, Francisco de Paula, *La Alhambra* (Granada) n° 552, 30 de junio de 1922.
- VERA GODOY, Carmen. *El arte flamenco en Granada*. (PDF).

FALLA, LORCA Y EL AUTO DE LOS REYES MAGOS

por Juan Santaella López

El *Auto de los Reyes Magos* es una obra incompleta, posiblemente de origen francés, de finales del siglo XII. Se inscribe dentro de la corriente del teatro religioso europeo que tanto auge tuvo en estos siglos medievales. Este teatro deriva de los tropos, textos breves que se intercalaban en medio de un texto litúrgico y adquirirían forma de diálogo.

I. LOS TROPOS O DRAMAS LITÚRGICOS EN EUROPA

Los tropos aparecieron a mediados del siglo IX en monasterios suizos y franceses, y pronto se extendieron por toda Europa. Según Donovan, benedictino canadiense, «son una ampliación verbal de algunos pasajes de la liturgia, como introducción, como interpolación, como conclusión, o bien como combinación de varias de estas formas»¹⁵. Ya en el siglo IX estaban en pleno florecimiento, y su origen está en algún monasterio del norte de Francia. Quizá, un fraile que huyó de allí, ante el saqueo de los normandos, llevó esta práctica al monasterio suizo de Saint Gall, que se convirtió en el centro difusor de este tipo de obras.

El más antiguo texto que conocemos es la *Visitatio Sepulchri*, que empezaba con la pregunta *Quem quaeritis?*, y que apareció en un manuscrito de Saint-Martial de Limoges, de 933. Este teatro, se estaba produciendo, también, en Inglaterra, Francia, Alemania y Suiza, y más tarde en Italia y España¹⁶. Estos diálogos litúrgicos eran muy frecuentes, y versaban sobre la muerte y resurrección de Jesús, aunque, muy pronto, se hicieron también frecuentes en Navidad. Basándose en el *¿Quem quaeritis?* apareció un texto propio de Navidad denominado

Officium pastorum, donde aparece la adoración de los pastores, siendo la primera muestra conocida la del Códice de Rouen, del siglo XII.

1. Los dramas litúrgicos en España

En España, el más antiguo drama litúrgico conocido es el de un breviario del monasterio benedictino de Silos, de finales del siglo XI: la *Visitatio Sepulchri*. Tradicionalmente, se ha admitido que el drama litúrgico había sido traído a España desde Francia por los monjes de Cluny, durante los siglos XI y XII, y se aceptaba que esta literatura religiosa había sido muy abundante en España. Según Donovan, su transmisión fue solo oral; por eso, la mayor parte desapareció¹⁷. En efecto, si en todos los países europeos existió el teatro religioso, también debió haberlo en España. Lo que ocurre es que si el estudio de los juglares contó con un Menéndez Pidal, el teatro no ha tenido un estudioso similar. Según este autor y otros muchos, la mayor parte de las obras se perdieron. Sabemos de su existencia por los moralistas y el testimonio de las *Partidas*, de los concilios, de los sínodos, de los legisladores...¹⁸

Fernando Lázaro Carreter, sin embargo, cree que en España fueron menos numerosos que en otros territorios europeos, tesis corroborada por Humberto López Morales¹⁹. El propio Alfonso X el Sabio, a mediados del siglo XIII, en su *Código de las Siete Partidas*, denunciaba que en la Iglesia se realizasen «escarnios y muchas villanías y desaposturas», es decir, actividades burlescas, paródicas y folklóricas, y pocas representaciones «de la nascencia de Nuestro Señor Jesú Christo. E

15 DONOVAN, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Instituto de Estudios Medievales, 1958, pág. 10.

16 LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, Colección Odras Nuevos, 1965, págs. 17-20, 23-24, 26, 37-40, 87-88.

17 DONOVAN, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Instituto Estudios Medievales, Toronto, 1958, pág. 4.

18 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y orígenes de la literatura románica*, Madrid, 1957, pág. 335.

19 LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro Castellano*, Madrid, 1968, págs. 42-61.

otro sí de su aparición, cómo los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar. E de su Resurrección...»²⁰.

Si los textos anteriores eran auténticos dramas litúrgicos, puesto que se representaban dentro de las ceremonias religiosas, pronto aparecieron otros, a los que la tradición llama dramas sacros que, aunque tenían un contenido religioso, no estaban incardinados en la liturgia, y solían representarse antes o después de las ceremonias religiosas. A este género pertenecen obras como *Ordo Prophetarum*, donde aparecen en procesión una serie de personajes del Antiguo Testamento —Isaías, David, Daniel..., y la Sibila Eritrea que profetiza el fin del mundo—; o el *Ordo Stellae*, que versa sobre la Adoración de los Reyes Magos, y que, aunque inicialmente se representaba en la misa, por su mayor extensión, más tarde, empezó a salir de la Iglesia.

2. El auto de los Reyes Magos

2.1. Su origen

El Auto de los Reyes Magos o Representación de los Reyes Magos fue compuesto en Toledo, a mediados del siglo XII, y tiene un origen francés²¹. Debió de haber muchas obritas de este tipo —de los tres ciclos—, pero de ellas solo se ha conservado la de los Reyes Magos. La mayor parte de los textos medievales de teatro, escritos en castellano, están relacionados con Toledo. Así, *El Auto de los Reyes Magos* se encontró en un Códice de la catedral, donde posiblemente se representara desde bastante antes. Díez Borque entiende que deriva de dramas franceses, pues se basa en la utilización de los regalos de los Reyes como medio de probar la divinidad del nacido, y no como muestra de adoración²².

Cuando Rafael Lapesa publicó un estudio sobre las rimas anómalas del *Auto*, quedó claro que su autor era de origen gascón, pues muchas de las rimas del poema solo pueden explicarse en un poeta

extranjero cuya lengua materna haga coincidir en e las vocales átonas –a, y –e; o haga desaparecer –e y –o finales. El copista, que sí era castellano, rectificó algunos términos, sin darse cuenta de que rompía la rima²³.

2.2. Su hallazgo y edición

Está compuesto de versos de siete, nueve y catorce sílabas, y consta de 147 versos polimorfos que tratan de la Adoración de los Reyes Magos al Niño Jesús. Fue encontrado en la catedral de Toledo por Felipe Fernández Vallejo, en un Códice de comentarios bíblicos. Lo publicó por primera vez Amador de los Ríos en 1863²⁴, y Menéndez Pidal lo estudió y lo editó en 1900, y le dio el nombre de *Auto*, aunque, en ediciones posteriores, le dio el nombre de *Misterio*²⁵. Lázaro Carreter propone el nombre de *Representación*, que es el que aparece en las *Partidas*²⁶. Las influencias gasconas en su vocabulario derivan de que, desde la reconquista toledana, se instalaron en esta ciudad muchos ciudadanos francos. Cualquiera de ellos, eclesiástico o seglar, pudo componer el auto a semejanza de lo que hacían en su país de origen, y escribió la obra en castellano con fuertes reminiscencias mozárabes²⁷.

2.3. Su argumento

Comienza el texto con los tres monólogos de los Reyes. Cada uno afirma haber visto una estrella desconocida que interpreta como el nacimiento del Mesías, y deciden ir a adorarlo. Se encuentran casualmente en el camino, y deciden continuar la aventura juntos. Acuden a Herodes a comunicarle su objetivo, y éste, desconocedor del tema, les insiste en que le comuniquen el lugar donde está el niño una vez que lo descubran. Cuando se van los Reyes, llama airado a sus asesores por no haber sido advertido de tal fenómeno, aunque ellos dicen

23 LAPESA, Rafael, *Sobre el Auto de los Reyes Magos: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor*, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967, págs. 37-47.

24 RÍOS, Amador de los, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1861, vol. III, págs. 658-660.

25 MENÉNDEZ PIDAL, R., *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 1900, págs. 453-463.

26 LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, págs. 31-32.

27 LAPESA, R., *op. cit.*, págs. 37-47.

20 VELASCO PÉREZ, I., *Las Siete Partidas de Alfonso X el Sabio*, ed. Facsímil, Ed. Viuda de Jordán e Hijos, Madrid, 1843.

21 LÁZARO CARRETER, Fernando, *El drama litúrgico, los juegos de escarnio y el Auto de los Reyes Magos*, en RICO, Francisco y DEYERMOND, Alan, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Edad Media*, Ed. Crítica, Barcelona, 1979, págs. 461-465.

22 Díez BORQUE, J.M., *Historia de la literatura española*, tomo I, Gaudiana, Madrid, 1975, pág. 90.

desconocer tal acontecimiento. Aquí termina lo que tenemos de la obra.

2.4. Sus recursos estilísticos

La obra conservada posee una «deliciosa ingenuidad poética, con muchos momentos de gran acierto como la duda de los Magos —sobre todo del rey moro Baltasar—, el recelo de Herodes y los embustes de los rabinos, que debían constituir con sus aspavientos, el elemento cómico de la obra»²⁸. En una pieza tan rudimentaria, hay ya un intento de caracterización de los personajes, ciertos rasgos de humor, y expresiones realistas propias de la narrativa castellana. Esta obra, sin duda, fue representada en su tiempo en la Iglesia, en el claustro o en la plaza que daba acceso al templo. Menéndez Pelayo subrayó su polimetría y cómo ésta se acomodaba a las diversas situaciones y lugares, desarrollando así un instinto dramático muy certero²⁹.

2.5. Su contenido

La obra se puede dividir en cuatro escenas: en la primera, aparecen los tres Reyes, asombrados y curiosos ante la aparición de una estrella misteriosa, y los tres deciden seguirla.

En la segunda, Baltasar interpreta la estrella como el indicio de que ha nacido el Mesías y deciden ir en su búsqueda y adorarlo, aunque Melchor duda y dice: «¿Cómo podremos probar si es hombre mortal/ o si es rei de terra o celestial?»; frente a ello, Baltasar propone hacerle tres regalos para probar si es o no celestial: «Oro, mira i acenso a él ofreceremos: / si fure rei de terra, el oro querá; / si fuere omne mortal la mira tomará; / si rei celestial, estos dos dexará, / tomará el encenso quel pertenecerá».

En la tercera escena, llegan a la corte de

Herodes y le preguntan por el nuevo monarca, éste disimula y les pide que lo informen cuando descubran dónde está, para adorarlo él también, pero, en un monólogo a solas, Herodes muestra su indignación y su incredulidad. El diálogo con los Reyes es muy expresivo. Habla Herodes:

¿Qué decides, ó ides? ¿a quin ides buscar?
/ ¿de cual terra uenides, o queredes andar?
/ Decid me uostros nombres, nom los
querades celar / [...] ¿I cumo lo sabedes? /
¿ia prouado lo auedes? / [...]; Melchor: Esto
es garnd ma(ra)uila;/ un strela es nacida /
[...] Herodes: ¿Quanto i a que la uistes / i
que la percibistis / [...] Pus andad i buscad
/ i a el adorad / i por aquí tornad. / Io ala
ire / i adoralo e.

En la cuarta, el rey convoca a los sabios de la corte para que lo informen de si lo que dicen los Reyes es verdad; y, cuando estos discuten la veracidad o no de ese nacimiento, en función de cuanto dice la Escritura, en un debate duro, cargado de descalificaciones, el fragmento se interrumpe. Herodes:

¿Quin uio numquas tal mal? / ¡sobre rei otro
tal! / Aun no so io morto /ni so la terra pusto!
/ ¿Rei otro sobre mi? /Numquas atal non
ui! / [...] Por uertad no lo creo / ata que no
lo ueo. / [...] I me por mios abades / i por
mis potestades / i por mios seriuanos / i por
meos gramatgos / i por mios streleros / i por
mios retoricos / decir man la uertad, si iace in
escripto / o si lo saben ellos o si lo an sabido.

II. FALLA, LORCA Y EL AUTO DE LOS REYES MAGOS

1. El teatro de guiñol

El guiñol fue para Lorca un auténtico género teatral, que cultivó siempre. Esa afición data de 1906. Un día, Lorca venía de la iglesia de Fuente Vaqueros con su madre y se encontró con una compañía de títeres que montaban su teatro. Tanta emoción le causó, que aquella noche no cenó. Al día siguiente, tras ver el espectáculo, quedó impresionado, según nos cuenta Carmen Ramos, su nodriza. Para saciar su enorme afición al teatro, derivado de aquellos

28 ALBORG, José Luis, *Historia de la Literatura Española I*, Gredos, Madrid, 1970, pág. 202.

29 MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Santander, 1944, pág. 149.

guiñoles, le compraron sus padres unos muñecos de trapos y cartón, y, más tarde, su madre le compró un auténtico teatrillo de títeres que estuvo en la casa hasta que la familia se fue al exilio³⁰.

A partir de 1919, se dedicó a cultivar este tipo de teatro, que nunca abandonó, y para el que contó con aliados de prestigio, sobre todo, Manuel de Falla, Diaghilev y Massine. Don Manuel, aficionado como Lorca al teatro de guiñol, tuvo también su teatrillo y había escrito pequeñas comedias para sus muñecos, que le entusiasmaban. El futuro compositor, además de pintar los decorados, visitaba con frecuencia el teatro de títeres de la Tía Norica, de Cádiz, que todos los años daba un espectáculo en Navidad. Ese teatro de la Tía Norica le influyó en varias obras suyas. Así, en 1918, recibe el encargo de la ópera *El retablo de maese Pedro*, a partir de un relato del *Quijote*³¹. Según Falla, desde un pequeño teatro de marionetas y con su hermana Carmen como única espectadora, don Quijote y sus aventuras ocupaban, desde la infancia, un lugar preferido. Para realizar esa obra, se basó en la escena de la famosa obra de Cervantes, en la que los muñecos y maese Pedro absorben la atención de don Quijote y Sancho, llegando a existir tal grado de identidad entre realidad y fantasía que don Quijote arremetió contra los moros, cortándoles la cabeza.

Cuando Lorca y Falla se conocieron, tenían muchas cosas en común, y pronto surgieron planes conjuntos. Tanto le habló Falla de la Tía Norica a Lorca, que en *El Retablillo de don Cristóbal*, éste saluda diciendo: «Saludemos hoy a don Cristóbal el andaluz, primo de Bulubú y cuñado de la tía Norica, de Cádiz».

2. Lorca le da una gran sorpresa a Manuel de Falla

El 31 de diciembre de 1921, Lorca le dio una gran sorpresa a Falla, por su onomástica. Se presentó en casa del compositor, con su hermano Francisco y cuatro músicos de la banda municipal y le interpretaron «Canción del fuego fatuo» para trombón, clarinete, tuba y cornetín. Don Manuel quedó impactado, los

invitó a pasar y tocó largo tiempo con ellos. Tanta incidencia tuvo el hecho sobre los dos artistas, que a raíz de esto, ambos decidieron hacer cosas en común. Así, en una carta de Lorca a su amigo Salazar le dijo que ambos estaban dispuestos a recorrer Europa y América con un teatro de muñecos al que llamarían *Los títeres de Cachiporra de Granada* para lo cual encontraba muy animado a Falla, y anima a Salazar a que «arremetas con nuestro Cristobícal que será lo primero que pongamos en la inauguración de los títeres españoles»³². Este proyecto pronto se expandió entre los amigos comunes de ambos, pues, en una carta, José Mora Guarnido se lo comentó, con gran ilusión, a Melchor Fernández Almagro. Todos ellos, incluidos Manuel Ángeles Ortiz y Vélchez, así como los protagonistas, Falla y Lorca, pretendían viajar, también, a la Alpujarra, representando en los pueblos con guiñoles, acompañados de unos romances de crímenes, algún milagro de la Virgen del Carmen, y algún asunto morisco como el de Abén-Humeya³³.

III. EL DÍA DE REYES DE 1923

El proyecto de Falla y Lorca de realizar un viaje por la Alpujarra en el otoño de 1922 no se realizó, pero sí acordaron la representación de un teatro de muñecos en una fiesta de títeres para el día de Reyes de 1923, tal y como Lorca le dice, en carta, a Fernández Almagro, invitándolo a tal acontecimiento:

Representaremos en Cristobícal un poema lleno de ternura y giros grotescos que he compuesto con música instrumentada por Falla, para clarinete, viola y piano. El poema se llama «La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón» y tiene un gran sabor granadino. Además, pondremos en escena, también por el mismo procedimiento de Cristobícal, el entremés de Cervantes «Los habladores», con música de Stravinsky, y, para el final, representaremos ya en teatro el viejo «Auto de los Reyes Magos», con música del siglo XV, y decoraciones copiadas del Códice de Alberto Magno de nuestra Universidad. Estamos todos contentísimos. Falla parece un chico diciendo:

30 HURTADO HERNÁNDEZ, Mónica, *Federico García Lorca: su obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017, págs. 263-264.

31 CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, RBA Editores, Barcelona, 1994, Vol. II, cap. XXVI.

32 HURTADO HERNÁNDEZ, Mónica, *Federico García Lorca: su obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos*, Tesis doctoral, 2017, op. cit., pág. 307.

33 RODRIGO, Antonina, *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz y Federico García Lorca*, Esplugues de Llobregat, Plaza y Janés, 1984, págs.120-121.

«¡Oh, va a ser una cosa única!». Anoche se quedó hasta las tantas trabajando y copiando las partes de los instrumentos con el mismo entusiasmo que un muchacho lo haría³⁴.

1. Programa de la fiesta de Reyes

En efecto, en la fiesta de Reyes de 1923, se realizó la función de guiñol, dedicada a Isabel García Lorca, hermana del poeta. Colaboraron Lorca, Falla y Hermenegildo Lanz. Fernández Almagro no acudió al espectáculo y, a mediados de 1923, Federico le envió cuatro fotos de la función, publicadas en la madrileña *Esfera* (10-II-1923) junto con un artículo de José Francés, «En Granada resucita el guiñol»³⁵.

El programa impreso en papel de varios colores decía: «Títeres de Cachiporra (Cristobál)» y el espectáculo constaba de las siguientes partes³⁶:

1.1. El entremés *Los dos habladores*

Este entremés fue atribuido, originariamente, a Cervantes, y refundido por don Manuel de Foronda en 1881 donde, al final, aparece el pícaro Cristobál. La música constaba de la «Danza del Diablo» y el vals de la Historia del soldado (1918) de Stravinsky, con arreglos de Falla para clarinete, violín y piano — esta obra no se representaría en España hasta 1932 en el Coliseo España de Sevilla, con traducción de Albertí—. Llevaba una dedicatoria autógrafa de Falla a Stravinsky: «Para el admirable Igor Stravinsky, con mi vieja amistad, a pesar de su silencio obstinado. Manuel de Falla. Granada, 1923»³⁷.

1.2. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*

Después se representó este «viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó, dialogado, y adaptado al Teatro de Cachiporra andaluz por Federico García Lorca». La pieza fue amenizada musicalmente por la

“Serenade for the Doll” —Serenata a la muñeca—, de 1906, pieza número 3, de *Children’s corner* —El rincón de los niños—, para piano, de Debussy; fragmentos de “La Vega” de la suite *Iberia* (1896-1897) para piano, de Albéniz; la “Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré” —Nana sobre el nombre, de Fauré— (1922) para piano y violín de Ravel; y «Españoleta y paso y medio», anónimo español del siglo XVII, transcrito por Felipe Pedrell en el tomo I de su *Cancionero popular español*. Las cabezas para ambas obras fueron talladas por Hermenegildo Lanz así como la decoración de los escenarios. Respecto a los decorados, en la copia que guardó Lanz del programa, había tachado el nombre de Federico y aparecía el suyo. En este tema no hay unanimidad de criterio: Mario Hernández piensa que los decorados son de Lorca, al igual que Isabel García Lorca. Yanisbel V. Martínez, de la compañía de títeres «Etcétera», en un artículo, cree que son de Lanz³⁸. Según Mónica Hurtado, hay un dibujo de Lorca, dedicado a Miguel Cerón, «Casa de huerta entre los árboles», que guarda ciertas similitudes con aquel³⁹.

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón se había perdido, y, al final, se publicó en 1982, en la revista *Títeres*, n.º 23, en un artículo de Francisco Porras: «Un texto inédito para títeres, de Federico García Lorca». Según el autor, el texto fue entregado por Manuel de Falla al director del Teatro de la ciudad de Buenos Aires, Roberto Aulés, para su representación en el Teatro de los Niños, donde se representó en 1962, en el Primer Festival para niños de Nocochea⁴⁰.

1.3. *Auto de los Reyes Magos*

A continuación, en el programa, aparece la representación del *Auto de los Reyes Magos*, obra anónima del siglo XII, la obra dramática más antigua que se conocía, con música de la Cantiga *Are et Eva* y de la cantiga LXV, del *Códice* de Alfonso X el Sabio, armonizadas por Pedrell e instrumentadas por Falla para clarinete, violín, laúd, clavicémbalo y

34 HURTADO HERNÁNDEZ, Mónica, Tesis doctoral, *op. cit.*, pág. 309.

35 *Ibid.*, págs. 312-313.

36 NOMMICK, Yvan, Día de Reyes en casa de los Lorca. Muñecos en busca de maese, La Opinión de Granada, 2-1-2005, pág. 62.

37 HURTADO HERNÁNDEZ, Mónica, Tesis doctoral, *op. cit.*, pág. 310.

38 MARTÍNEZ, Yanisbel V., *En busca de la niña que riega la albahaca*, Revista Fantoche, número 10, 2016, págs.101-124.

39 HURTADO HERNÁNDEZ, Mónica, Tesis doctoral, *op. cit.*, pág. 311.

40 GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza editorial, 1981, 2ª ed., págs.271-273, citado HURTADO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 333.

voces blancas. Cantaron el «Invitatorio» y después la *Cançó de Nadal*, Isabel García Lorca y Laura de los Ríos Giner, niñas en esa época. Después se interpretó «Laudemus Virginem» y «Splendor ceptigera» del *Llibre Vermell*, y, por último, un arreglo para voz y el mismo conjunto instrumental anterior de la «Cançó» de Nadal —en realidad, el popular villancico catalán «Lo desembre congdat», armonizado por Luis Romeu—. Manuel de Falla estuvo al «clave» —aunque en realidad era el mismo piano de cola de Lorca, con las cuerdas cubiertas con papel de seda, siendo esta la primera vez que se manipula un piano para cambiarle su sonoridad—. José Gómez estuvo al violín, Alfredo Baldrés al clarinete, y José Molina al laúd. Esta música volvió a sonar de nuevo en los Encuentros Manuel de Falla de 2012 y en la Residencia de Estudiantes en enero de 2019⁴¹.

La representación se hizo con más de cien figuras planas, recortadas y pintadas por Lanz, de las que solo se conservan una docena, de gran interés, porque nos dan una idea de las que después se utilizaron para *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla. Los decorados estaban bien documentados, pues el artista se inspiró en un códice del siglo XV de la Universidad de Granada: *De natura rerum*.

2. Ecos de la representación del día de Reyes

José Mora Guarnido publicó en La Voz de Madrid, dos artículos con el título de *Crónicas granadinas* (12-I-23), donde alababa a los organizadores del evento, y presentaba este teatro como alternativa al fracaso de la escena española del momento, en lo que coincidía con Grau. El 19 de enero publicó otro: *El teatro cachiporra de Andalucía*, en el que se centró en el espectáculo realizado⁴².

Tal fue el éxito de la representación que, en julio, Lorca le envió una carta a José de Ciria y Escalante en la que le dice que, en septiembre, Falla y él harán una nueva representación de los títeres de

cachiporra donde escenificarán un cuento de brujas con música infernal de Falla, y donde colaborarían Ernesto Halffter y «Adolfito» Salazar.

Gracias a Enrique Lanz, nieto de Hermenegildo, Director de la Compañía «Etcétera» se han conservado varios dibujos y manuscritos de *Cuento de brujas*, al que se refiere Lorca, así como otros elaborados para *Feria de pueblo*, *Los dos habladores* y *La niña que riega la albahaca...*, así como trece de las figuras planas que realizó su abuelo para el *Misterio de los Reyes Magos*⁴³. En la Fundación Federico García Lorca se conserva el programa de mano de aquel día, así como ilustraciones y trajes que usaron los muñecos, y descripciones de estos.

Tras la famosa representación de Reyes, la relación entre Lorca y Falla se fue incrementando. Según Mora Guarnido, Lorca les leyó a Falla y a él «un boceto de ballet galante, similar a las comedias versallescas de Valle-Inclán, y al compositor le gustó muchísimo el asunto. Pero don Manuel estaba entonces en la tarea de *El retablo de maese Pedro* y no podía distraerse en otra cosa. Se desistió de aquello, como de tantas otras iniciativas»⁴⁴.

41 Publicada, por primera vez, en edición crítica, a cargo de Yvan Nommick como separata del tercer volumen monográfico de la revista Quodlibet, n° 64.

42 MORA GUARNIDO, José, *Crónicas granadinas: el teatro cachiporra de Andalucía*, La Voz (Madrid), 1923, pág. 4.

43 MARTÍNEZ, Yanisbel V., *Títeres de cachiporra en Granada*, Revista Titeresante, 18, 11.

44 MORA GUARNIDO, José, *Federico García Lorca y su mundo: testimonio para una biografía*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1958, pág. 159.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, José Luis, *Historia de la Literatura Española I*, Gredos, Madrid, 1970.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, RBA Editores, Barcelona, 1994.
- DE LOS RÍOS, Amador, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1861, vol. III.
- DÍEZ BORQUE, J.M., *Historia de la literatura española*, t. I, Guadiana, Madrid, 1975.
- DONOVAN, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Instituto de Estudios Medievales, Toronto, 1958.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, editorial y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza editorial, 1981, 2ª ed.
- HURTADO HERNÁNDEZ, Mónica, *Federico García Lorca: su obra de juventud, el teatro para títeres y los proyectos inconclusos*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2017.
- LAPESA, Rafael, *Sobre el Auto de los Reyes Magos: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor*, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *El drama litúrgico, los juegos de escarnio y el Auto de los Reyes Magos*, en RICO, Francisco y DEYERMOND, Alan, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Edad Media*, Ed. Crítica, Barcelona, 1979.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Castalia (Otres Nuevos), Madrid, 1965.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro Castellano*, Madrid, 1968. VELASCO PÉREZ, Ignacio, *Las Siete Partidas de Alfonso X el Sabio*, ed. Facsímil, Ed. Viuda de Jordán é Hijos, Madrid, 1843.
- MARTÍNEZ, Yanisbel V., «En busca de la niña que riega la albahaca», *Revista Fantoche*, número 10, 2016.
- MARTÍNEZ, Yanisbel V., «Títeres de cachiporra en Granada», *Revista Titeresante*, 2012.
- MATA ANAYA, Juan, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, editorial Diputación de Granada. Granada, 2023.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Santander, 1944.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 1900.
- NOMMICK, Yvan, «Día de Reyes en casa de los Lorca. Muñecos en busca de maese», *La Opinión de Granada*, 2-1-2005, pág. 62.
- RODRIGO, Antonina, *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz y Federico García Lorca*, Esplugues de Llobregat, Plaza y Janés, 1984.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y orígenes de la literatura románica*, Madrid, 1957.
- MORA GUARNIDO, José, «Crónicas granadinas: el teatro cachiporra de Andalucía», *La Voz de Madrid*, 1923, pág. 4.
- MORA GUARNIDO, José, *Federico García Lorca y su mundo: testimonio para una biografía*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1958.

EL RETABLO DE MAESE PEDRO COMO EXPRESIÓN DE LA VANGUARDIA MUSICAL EN EL CONTEXTO DE LA EDAD DE PLATA DE LA CULTURA ESPAÑOLA

por Manuel Zafra Jiménez

Los bastidores del retablo que anda mostrando maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el ámbito de la aventura, de la imaginación, del mito.

ORTEGA Y GASSET. *Las meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

El retablo de maese Pedro y el *Concerto* para clave, son las dos obras de Manuel de Falla que más han influido en la música española del siglo XX. Por sus significados, su complejidad estructural y su carga estética, estas composiciones de madurez siempre fueron muy valoradas por la crítica experta y la historiografía de la música.

El *Retablo* es una creación de síntesis donde el músico gaditano proyectó no solo su capacidad creadora, sino una erudición fruto del continuo proceso de investigación que llevó a cabo de nuestras músicas tradicionales. Falla parte de las raíces históricas de España para reivindicar nuestro pasado, apoyado en un relato pleno de simbolismo, reivindicativo de nuestra identidad y enmarcado en una concepción europea y vanguardista de la creación musical.

Aproximarnos al *Retablo* es adentrarnos en una obra total, pues una representación dentro de otra, sirve de soporte para que la música fluya en un ambiente dramático que nos sobrecoge desde el principio, enfrentando ficción y realidad, respetando la tensión contenida del capítulo correspondiente del *Quijote* en el que se inspira esta composición.

Desde este breve trabajo trataremos de contextualizar el *Retablo* en el brillante momento histórico que se vivió con la Generación de 1927. Formado en ese periodo culminante de la cultura española que el profesor José María Jover denominó Edad de Plata, que abarca el periodo comprendido entre los años 1875 a 1936, Manuel de Falla va

a encabezar un cambio radical en la evolución de la música española. Desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, el neorromanticismo y el nacionalismo dominantes agotaron sus desarrollos creativos para dar paso a los movimientos de vanguardia que a partir de los años veinte van a proponer nuevos caminos.

La estancia de Manuel de Falla en París entre los años 1907 y 1914 fue decisiva para nuestro músico y, como veremos, para la música contemporánea española ya que sus contactos con Paul Dukas, Maurice Ravel y Claude Debussy, deslumbraron al compositor que en las *Cuatro piezas españolas* allí compuestas ya incorporó las observaciones de modernidad que aquellos le ofrecían.

Falla lideró una importante transformación en la música española de principios del siglo XX convirtiéndose en el principal referente de los compositores españoles de vanguardia, muy especialmente para el Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid, —S. Bacarisse, F. Remacha, R. Halffter, E. Halffter, G. Pittaluga, R. García Ascot, J. Bautista y J. J. Mantecón— además de otros músicos que deseaban explorar nuevos caminos.

Este grupo de músicos compartía, además, el ideario de la Institución Libre de Enseñanza y de los poetas de la Generación de 1927 que homenajearon ese año al poeta Luis de Góngora, acontecimiento al que se uniría Manuel de Falla poniendo música a su «Soneto a Córdoba». Los compositores del Grupo de los Ocho que tuvieron como referente

al compositor del *Retablo*, se presentaron como tal Grupo el 29 de noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Pretendían superar los esquemas tradicionales de las músicas de corte folclorista desde planteamientos estéticos inéditos. Se marcaron como primer objetivo «la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos habría señalado la manera de alcanzar la meta»⁴⁵.

Para Rodolfo Halffter, Falla innovó el lenguaje musical de la composición rescatando las formas populares más ancestrales de la música española que dormían olvidadas en archivos y bibliotecas, pero que afloraban siempre espontáneamente en nuestra tradición popular. Por ello eran constantes las referencias al *Cancionero* de Felipe Pedrell, tanto por parte de Falla como por el Grupo de Madrid. También para Federico García Lorca cuando rescataba viejos cantos interpretándolos al piano en la Residencia de Estudiantes.

Falla asimiló en París las aportaciones de las corrientes del pensamiento europeo, incorporando a sus composiciones la nueva objetividad antirromántica anterior a la Gran Guerra del 14. Fue ese espíritu innovador el que daría lugar al neoclasicismo que desvinculaba toda obra poética y musical de una finalidad subjetiva tratando de crear un «arte puro». Esto significaba liberar a nuestras músicas no solo del «folclorismo de pandereta» sino, además, de cualquier manifestación de sentimientos primarios. También supuso distanciarse de las formas o esquemas clásicos —sonata, lied, rondó...— buscando nuevas respuestas por las que cada creación debía convertirse en un reto original, en una obra concebida 'ex novo'. Falla, como Debussy, evitan repetirse o seguir caminos antes explorados, haciendo de sus composiciones un proceso de indagación cuyo resultado final se caracterizaría por su absoluta originalidad:

Insisto: la obra de arte lograda constituye una unidad independiente, la cual, quiérase o no, siempre portará el sello de la persona que la creó. Y cuanto mayor sea el valor que, como

objeto, posea la obra, tanto mayor será la semejanza, espiritual y secreta, entre la obra y su creador. En ella el artista estará presente, pero invisible⁴⁶.

Manuel de Falla y los compositores que le siguieron eran partidarios de obras de extensión limitada; huyen de las grandes composiciones, de las orquestaciones complejas. En don Manuel las partituras son limpias, claras, meticulosamente escritas y desprovistas de todo barroquismo o relleno innecesario. El compositor gaditano era, en sentido pleno, un artesano de la composición. Incluso en sus producciones más extensas —*La vida breve*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* y *El retablo de maese Pedro*—, cada una de las partes, cada objeto, tiene vida propia, aunque están encadenadas entre sí por las demandas del argumento.

Falla al igual que Tomás Luis de Victoria (1548-1611), el padre Soler (1729-1783) o Domenico Scarlatti (1685-1757), se expresa con una extraordinaria concisión en pequeños formatos y en las obras de más duración, no haciendo concesiones al barroquismo. Ambos músicos del siglo XVIII fueron también una referencia para el Grupo de Madrid y, desde luego, para Manuel de Falla. Este apego por las obras de extensión limitada lleva a Ernesto Halffter a emplear la denominación de 'sinfonietta' en su primera obra orquestal, a componer sonatas de un solo movimiento como la *Sonata del Escorial* a su hermano Rodolfo Halffter, o a Julián Bautista a escribir la *Sonatina-trío* inspirada en fray Antonio Soler.

La otra gran aportación de Falla a las nuevas generaciones de músicos, tanto a la del 27 como a la del 50 y siguientes, es la consagración de los cantos populares como un legado aquilatado a través del tiempo, al igual que las manifestaciones artesanales —como la cerámica o los bordados— tan valoradas por el maestro de Cádiz. Esos viejos cantos de raíces ancestrales se convirtieron en materia prima sobre la que inspirar sus composiciones. De ahí que las referencias al *Cancionero* de Felipe Pedrell (1841-1922) o al tratado *De Musica libri septem* de Francisco de Salinas (1513-1590) fuesen frecuentemente citadas.

45 HALFFTER, Rodolfo. *Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación de 1927*. En: *La Música en la generación de 1927. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Ministerio de Cultura, Madrid. 1986.

46 *Ibidem*, pág. 39.

Rodolfo Halffter afirmaba que Falla descubrió en las músicas de Debussy pulsiones y giros que están presentes en la música andaluza de forma espontánea en los guitarristas que interpretan el cante jondo:

Cosa curiosa, los músicos españoles han descuidado e, incluso desdeñado, estos efectos considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales. Claude Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos. Las consecuencias han sido inmediatas: basta para demostrarlo las doce admirables joyas que bajo el nombre de Iberia nos legó Isaac Albéniz⁴⁷.

Para el Grupo de Madrid o de los Ocho, Falla no era un músico impresionista a pesar de sus vínculos con Ravel y Debussy; su obra está impregnada de una fuerte impronta de realismo ibérico que nos evoca los escritos cervantinos, el romancero, el refranero y la sabiduría popular a la que el maestro tenía tanto apego. A pesar de su concepción vanguardista y de ruptura con todo lo que le había antecedido, en la música de Falla hay un latido permanente de nuestras tradiciones más profundas.

Por último, resulta necesario subrayar algo muy importante a tener en cuenta cuando escuchamos la música de Falla: su honestidad integral. La evolución artística de don Manuel es producto de una permanente actitud de autoexigencia, evitando esquemas conocidos o composiciones fáciles que podrían haberle sido más rentables. *El Retablo* es la obra de alcance propia de un artista genial, de un hombre integralmente bueno, de un investigador infatigable y modelo irrepetible, cuya vida personal y vocación artística solo se entienden a partir de unas convicciones éticas insobornables.

GÉNESIS DE EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Cuando en 1920 Manuel de Falla se instaló en Granada, ya había recibido el encargo de escribir *El retablo de maese Pedro*. El compositor gaditano había vivido en París entre los años 1907 y 1914

donde conocería, entre otros músicos españoles, a Isaac Albéniz, Enrique Granados y Joaquín Turina. Sin embargo, y como ya hemos comentado, su gran amistad con importantes compositores de vanguardia como Maurice Ravel, Paul Dukas y Claude Debussy sería determinante para dar comienzo a un periodo de madurez creativa que lo convertiría en el compositor español más importante del siglo XX.

La composición del *Retablo* se produjo por iniciativa de la princesa de Polignac que, en carta fechada en San Juan de Luz, el 25 de octubre de 1918, le encargó a Falla una obra musical cantada, de corta duración y pocos personajes, con un máximo de dieciséis músicos y cuya temática dejaba a la libre elección del compositor.

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...⁴⁸

Manuel de Falla respondió aceptando el encargo (carta de 9 de diciembre de 1918) e indicándole que su obra cantada se iba a inspirar en los capítulos XXV y XXVI, «Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras en verdad harto buenas», de la segunda parte del *Quijote* publicado en 1615. Winnaretta Singer, princesa de Polignac, (1865-1943) había hecho de su palacete, situado en el 43 de la avenida Henri Martin (París), un lugar de encuentro de las vanguardias artísticas y en cuyos salones se desarrollaban importantes eventos culturales. Músicos de la talla de Igor Stravinsky y

47 FALLA, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe S. A., Colección Austral, n° 950, 1972, págs. 69-76.

48 Carta de la princesa de Polignac a Falla, 25 de octubre de 1918, Archivo Manuel de Falla, 7432-001.

Erik Satie habían recibido antes encargos similares al que recibió Falla de esta aristócrata.

Falla tenía muchas motivaciones personales para escoger el *Quijote* y un capítulo concreto del mismo, el número XXVI de la segunda parte, dada su afición por el teatro de títeres. Al igual que Lorca, las representaciones de marionetas llamaban poderosamente su atención desde su infancia, recordando con frecuencia cómo imitaba los teatrillos callejeros en sus juegos. En Cádiz se vivía un ambiente teatral muy rico y cargado de contenidos gracias a las representaciones del Teatro de la Tía Norica que Falla conocía y que venía ofreciendo funciones infantiles desde finales del siglo XVIII. Esto le lleva a decir que desde un pequeño teatro de marionetas y con su hermana Carmen como única espectadora, don Quijote y sus aventuras ocupaban, desde la infancia, un lugar preferido⁴⁹.

[...] ajoutons encore mes représentations dans un petit théâtre de marionnettes, dont le seul public était ma sœur et dans lequel don Quichotte et ses aventures occupaient une place de prédilection.

[...] además de 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 especial.

Por otra parte, no fue ajena a esta elección el ambiente cultural y el vivo debate político de aquellos primeros años del siglo XX. Falla conocía las reflexiones e inquietudes de la Generación del 98 y del propio Ortega y Gasset sobre la decadencia y deseo de regeneración de España. Además, con motivo de las celebraciones del tercer centenario del *Quijote* en 1905, Manuel de Falla asistió en el Ateneo de Madrid a un ciclo de conferencias impartidas por Cecilio de Roda donde el musicólogo granadino hizo referencia a las danzas, instrumentos musicales, canciones y romances del *Quijote* que ejemplificaba al final de sus intervenciones con piezas de música antigua española. La lectura del retablo de Melisendra acompañada de proyecciones de sombras y de las músicas antiguas que Roda seleccionó, pudieron ser decisivos para que finalmente Falla se decantara en componer *El retablo de maese Pedro* como soporte para expresar su visión de la música, su creatividad y su concepción de España.

Cervantes y el *Quijote* se convirtieron en iconos del nacionalismo español, en buena parte debido a las interpretaciones que hizo durante el siglo XIX el romanticismo alemán que, a través del *Poema de Mío Cid y el Quijote*, explicaban el espíritu de la caballería y los valores existenciales y universales de un pueblo. Es por eso que, desde el regeneracionismo, estos iconos de nuestra literatura sirvieron para querer dar respuesta a las soluciones más diversas y, por tanto, a las interpretaciones políticas más variadas. Podemos afirmar con Álvarez Junco que:

Cervantes era el símbolo político perfecto, porque su obra admitía todas las interpretaciones: desde la nacional-católica de Alejandro Pidal a la nietzscheana de Navarro Tomás, pasando por la racionalista de Ramón y Cajal, la antiburguesa de Azorín o la meramente «entretenida» de Valera⁵⁰.

Pensamos que hay una intencionalidad didáctica detrás de esta elección y en el propio planteamiento del *Retablo*, ya que así se lo expresa a su amigo Adolfo Salazar cuando le escribe:

Voy a procurar decirle [...] con la mayor claridad posible cuáles han sido mis intenciones al componer el *Retablo*. Recordará Vd. que con este trabajo he querido rendir un devoto homenaje a la gloria de Cervantes, por el cual cada día siento más profunda admiración, considerándole como uno de los raros artistas tipos de nuestra raza. (Esto de los artistas tipos sería muy largo de explicar, ya charlaremos de la cuestión cuando nos veamos). Claro está que pensando yo de este modo, he procurado utilizar en la composición del R. ciertos valores éticos y estéticos que se revelan en la obra⁵¹.

REFERENTES E INTENCIONALIDAD DE LA MÚSICA COMPUESTA PARA *EL RETABLO*

Con *El Retablo*, Manuel de Falla trata de sumergirnos en las músicas antiguas de España.

50 ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Santillana-Taurus Historia, 2001, pág.590.

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

49 ROLAND-MANUEL, Claude. *Manuel de Falla*. Paris: Editions d'aujourd'hui, 1977 (1ª ed., 1930). pág.15.

No trató de imitar piezas ya escritas, ni de volver superficialmente sobre las formas del Renacimiento o del Barroco, utilizando fáciles evocaciones melódicas o armónicas. Falla pretende aquí ofrecernos las resonancias de los viejos romances, las cantigas, los pregones, las danzas palaciegas y populares o las fórmulas scarlattianas, desde un lenguaje vanguardista, detrás del que aparece el rico legado musical español que se hace europeo y universal en esta obra. Con su visión poética e idealizada del *Quijote* y de esas resonancias históricas, Falla consigue conmover a todos los públicos dentro y fuera de nuestras fronteras.

Sobre la clara intencionalidad de esta composición el propio Falla escribe:

Los ritmos, las melodías, así como el tejido instrumental, están basados sobre los elementos esenciales de la música natural española, y también en ciertas manifestaciones que, sin ser precisamente musicales, contienen un germen susceptible de ser desarrollado musicalmente. Sin embargo, tanto en esta obra como en todas las de su autor, se hace un uso muy restringido del documento popular auténtico. La sustancia de la vieja música, noble o popular española es, repetimos, la sólida base sobre la cual se ha organizado esta composición, cuyos medios y procedimientos musicales cambian según las épocas que éstos pretenden evocar: ya sea la de la historia romancesca que se representa en el retablo, ya sea la otra época, mucho más cercana, en que se desarrolla la acción de los personajes reales⁵².

De aquellas conferencias escuchadas a Cecilio de Roda (Albuñol, Granada, 1865 - Madrid, 1912) en 1905, con motivo del III Centenario de la primera edición del *Quijote*, Falla no solo se ilustró sobre las músicas, danzas y romances contenidos en la obra de Cervantes, sino que puso mucha atención en los instrumentos musicales que en aquellos siglos se utilizaban.

Varias fueron sus fuentes directas de inspiración. En primer lugar, el compositor se interesó por el

estudio de los ocho volúmenes de la obra *Hispania Schola Musica Sacra* (1894-1898) de Felipe Pedrell, a través de los cuales Falla profundizó en las músicas cultas de los siglos XV y XVI, abordando el estudio de las obras de Cristóbal de Morales, Bartolomé Escobedo, Antonio de Ribera, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria. En estos estudios de música de nuestro Renacimiento, esencialmente de carácter religioso, Falla hubo de profundizar en las composiciones creadas para teclado a partir de la obra *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española* (1901) que junto con el libro *Musique Ancienne* de la clavecinista Wanda Landovska (1879-1959) le permitió analizar la orquestación de las obras del periodo Barroco y del siglo XVIII. Pero quizás la aportación más rica y llamativa del *Retablo* sea la utilización de nuestros cantos populares y de los romances.

El estudio de los romances estuvo muy presente como forma de contextualizar su *Retablo* en la época cervantina. Desde su juventud más temprana Falla había leído los *Romances históricos* del Duque de Rivas cuyas Obras Completas formaban parte de la biblioteca familiar. En este sentido, tampoco le fueron ajenas las conversaciones que sobre ellos tuvo con Federico García Lorca y, sobre todo, con Ramón Menéndez Pidal.

En sus trabajos de investigación histórica y literaria Falla utilizó tanto el Romancero Caballeresco como el Romancero Morisco para inspirarse en su *Retablo*. Debemos tener en cuenta que en los primeros, la ética caballeresca, continuamente abordada, servirá de base para inspirar los innumerables episodios del *Quijote* como los referidos a la «Cueva de Montesinos» o de «El retablo de maese Pedro».

En este proceso de indagación histórica, el compositor gaditano encontró una importante fuente de información escenográfica en la lectura de *Las Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (1544-1619) sobre las que Ramón Menéndez Pidal había realizado el estudio de los romances en ella contenidos, fronterizos y moriscos, por ser esta obra muy abundante en ellos y describir una visión panorámica muy significativa de la vida cotidiana en el reino de Granada y su frontera. Menéndez

52 Notas incluidas en el programa de mano del concierto ofrecido el 30 de enero de 1925 por la Orquesta Bética de Cámara en el Teatro San Fernando de Sevilla. Borrador autógrafo, AMF 9006-3, págs. 10-12. Revisar en el resto de citas de documentos del AMF.

Pidal advierte en su introducción:

Le lecteur profane peut savourer un ensemble de seize romances de la frontière et vingt-et-un romances moresques, enchaînés habilement l'un à l'autre, et sertis comme des pierres précieuses dans la prose soigneusement limée de l'Histoire des Guerres de Grenade⁵³.

Falla poseía en su biblioteca un ejemplar de este estudio probablemente adquirido en París y que le sirvió para documentarse sobre los usos, músicas e instrumentos que en ella se citan (trompetas, dulzainas, chirimías, atabales, ministriles y los líricos laúdes). También se enumeran diferentes tipos de indumentarias que contribuirían a inspirar el diseño de ropas y tocados: libreas, marlotas, espuelas, aljubas, acicates y pendoncillos de colores en las lanzas.

En este punto queremos referirnos también al carácter intertextual del *Retablo* de Falla. La combinación de tiempos y espacios, la utilización coordinada de diferentes formas musicales, la simultaneidad de los relatos propia del «teatro dentro del teatro» unido todo ello a la carga simbólica de la composición, nos ponen de manifiesto ese carácter intertextual de una obra concebida desde la genialidad creadora.

En el *Retablo* confluyen dos momentos o épocas distintas dentro del escenario: una novela del siglo XVII, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, sirve de soporte a otra historia medieval enmarcada en la corte de Carlomagno (siglos VIII-IX). A lo largo del desarrollo de ambas acciones se presenta un mosaico de músicas históricas, populares y cultas, presentadas en ambientaciones y atuendos inspirados tanto en las cortes cristianas europeas como en el reino nazarí de Granada a través de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra⁵⁴.

53 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. L'épopée castillane à travers la littérature espagnole. Traducción al francés por Henri Mérimée, París: Librairie Armand Colin, 1910. (De la biblioteca personal de Manuel de Falla, con anotaciones personales). Traducción del autor: El lector profano puede degustar un conjunto de dieciséis romances fronterizos y veintiún romances moriscos encadenados hábilmente entre sí y engastados como gemas en la prosa cuidadosamente pulida de la Historia de las guerras de Granada.

54 La historia que se desarrolla dentro del pequeño retablo cervantino, recreado por Manuel de Falla, tiene un gran valor simbólico vinculado a la interpretación tradicional del enfrentamiento medieval entre moros y cristianos. Para el estudio histórico de esta época en relación con la Marca Superior y su principal ciudad (Zaragoza) remitimos al lector a la admirable obra de la profesora M^a Jesús Viguera Molíns. (*El Islam en Aragón*. Zaragoza, 1995).

Este rico entrelazamiento de espacios y tiempos, de atmósferas antiguas y modernas, de melancólica evocación del pasado y de vitalidad creadora es, a nuestro entender, lo que confiere a *El retablo de maese Pedro* el poder de llevarnos a mundos poéticos y sonoros mágicos e intemporales⁵⁵.

Por un lado, un imaginado presente representado por los espectadores (de carne y hueso o en forma de marionetas) que van a hacer el seguimiento de la obra desde el proscenio o zona del escenario más próxima al público; son los habitantes de la venta entre los que se encuentran don Quijote y su escudero Sancho, así como maese Pedro y el trujamán. En otra dimensión, el pasado histórico remoto, caballeresco y épico, se desarrolla dentro del propio retablo y en él cobran vida unos títeres que nos relatan las aventuras de don Gayferos y su esposa, la bella Melisendra, que se encuadra dentro de una ambientación típicamente medieval como las músicas elegidas para los diferentes cuadros y escenas. Es el espacio inspirado en los libros de caballerías, en los romances, en la música religiosa medieval, en las cantigas y en las referencias a los instrumentos más antiguos.

Nosotros añadiríamos otra dimensión de temporalidad que acompaña a toda la obra y que no es otra que la propia de los espectadores reales que siguen o seguimos las representaciones de la obra de Falla y que saben captar y diferenciar un entramado maravillosamente armónico de músicas antiguas, cultas o populares, tejidas sobre una composición orquestal que nos hace vibrar desde el principio con su tempo dinámico y vanguardista, propio del siglo XX.

Pasamos a desentrañar algunas claves de este intertexto urdido por Falla como un mosaico perfecto. Para ello vamos a abordar las claves musicales y escénicas de cada una de las partes en que se divide la obra. Seguimos el libreto original de don Manuel de Falla⁵⁶.

55 NOMMICK, YVAN. *Un singular encuentro entre Falla y Cervantes*. Revista Scherzo. Año XX, n°196, abril 2005. pág.124.

56 Manuel de Falla, *El retablo de Maese Pedro*. , Londres, Chester, 1926. AMF 1286

- Respecto al libreto del *Retablo*, nos hubiese parecido lógico que, al igual que Falla hizo con otras óperas, hubiese encargado su redacción a algún escritor próximo a su ámbito personal. Federico García Lorca compartió de hecho una inolvidable experiencia de teatro de títeres con la representación llevada a cabo el día de Reyes del año 1923. Pero al final no fue así. Manuel de Falla no solo se ocupó de la adaptación del texto cervantino, sino que abordó cuestiones escenográficas como el carácter de cada títere, la distribución de los espacios, la ambientación y la instrumentación a partir de un meticuloso estudio literario, histórico y musicológico.

Sobre el escenario, los títeres que representan al público de la venta deben tener un tamaño mayor que los que discurren con su acción dentro del retablo, con el fin de conseguir ese efecto de doble temporalidad del «teatro dentro del teatro». Falla apenas hace modificaciones sobre el texto original de Cervantes. Esencialmente, solo cambia el final suprimiendo el regateo por los destrozos causados por don Quijote en su violenta intervención, por su grito exaltado que convierte en himno final:

¡Viva, viva la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven sobre la tierra!

- La instrumentación tenía que adaptarse a las demandas de la princesa de Polignac, «pour un orchestre de 16 musiciens», según vimos le indicaba en la carta de referencia del encargo. Las dimensiones del salón imponían esta limitación y el resultado sería la configuración de una orquesta de cámara que al final se compuso de veinte músicos. En ella, la presencia de la clavecinista Wanda Landowska resultó ser un detalle añadido para conseguir este efecto camerístico del clave, como instrumento raramente utilizado en la música contemporánea y con contados intérpretes disponibles.

La orquesta, finalmente, se compondría de tres cantantes —barítono-bajo, tenor y mezzosoprano— de veinte músicos y los siguientes instrumentos: flauta y piccolo, dos oboes, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta, dos timbales, tambor y caja de madera, xilofón,

dos carracas, gran pandero sin sonajas, tam-tam, campanilla, clavicémbalo, arpa-laúd, dos violines I, dos violines II, dos violas, violonchelo y contrabajo.

- En cuanto a la composición, Falla abordará la armonización, los cantos, las melodías y los ritmos desde el neoclasicismo como reacción al romanticismo y al nacionalismo. Los músicos de este movimiento surgido tras la I Guerra Mundial, pretendían recuperar las formas cultas del pasado (medieval, renacentista y barroco) desde una perspectiva universalista e historicista. Francia fue la cuna del movimiento y Falla se posiciona dentro del mismo cuando afirmaba:

Vamos a ver cómo, en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada; pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto aparece adornado por toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos⁵⁷.

- En la música cantada del *Retablo*, el trujamán —niño, con registro de voz mezzosoprano— ocupa un importante lugar, recitando sus salmodias que entroncan con la tradición popular más antigua del pregón y el canto gregoriano. Sin embargo, el canto de don Quijote (barítono-bajo) es distinto ya que emplea en su primera interrupción al trujamán, una voz «reposada pero enérgica y quasi solemne». Como veremos, todas las intervenciones de don Quijote se distinguen intencionadamente por su estilo operístico que trata de idealizar o solemnizar al personaje frente a las formas populares empleadas por maese Pedro y el trujamán.

- En cuanto a las armonías, Falla consigue un equilibrio perfecto entre el uso de las escalas modales⁵⁸ propias de la época de Cervantes

57 PERSIA, Jorge de (dir.) *Manuel de Falla y Manuel Angeles Ortiz. El retablo de maese Pedro. Bocetos y figurines*: [exposición] del 7 de mayo al 9 de junio 1996. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996, pág. 25.

58 Las escalas modales son las propias de la música eclesiástica antigua.

y las armonizaciones contemporáneas del neoclasicismo, como es el caso de las cadencias⁵⁹, la escala pentatónica⁶⁰ o la bitonalidad⁶¹.

ESCENOGRAFÍA Y MÚSICA EN *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

Falla compuso y preparó minuciosamente las representaciones de su Retablo a partir de un exhaustivo estudio no solo de la obra de Cervantes, sino, como se ha dicho ya, realizando un arduo proceso de investigación de músicas, instrumentos, vestuario y marcos históricos.

Para nuestro músico, la composición de una ópera sobre el soporte de un teatro de títeres no fue solo un reto técnico, sino que, pensamos, constituyó un proceso de introspección. Con el *Retablo*, Falla fue capaz de transmitir una imagen integradora de la cultura española, rompiendo esquemas musicales y escenográficos, lo que hizo particularmente complejo su diseño. Es por ello que don Manuel puso todo el empeño en organizar la fiesta de Reyes Magos del año 1923 en casa de la familia García Lorca, junto a Federico y Hermenegildo Lanz, ya que la representación del Auto de los Reyes Magos y Los títeres de Cachiporra (Cristobica) ofrecía un contexto asequible para ensayar esa compleja combinación de elementos escénicos constituida por muñecos, música y texto. El profesor Juan Santaella hace un análisis exhaustivo de este acontecimiento en el documentado artículo que contiene esta misma publicación.

La diferenciación espacial y temporal que Falla hace en su «Retablo» queda enfatizada por el tamaño de las grandes marionetas o personajes de la venta, por un lado, y las pequeñas figuras «planistas», articuladas o no, que se mueven dentro del retablo y a las que no se le presta voz en ningún momento, solo narran su historia con expresivos movimientos.

Las intervenciones de los tres cantantes —tenor, barítono y soprano— que se sitúan con la orquesta, prestan la voz a los personajes de maese Pedro, don Quijote y el trujamán respectivamente, siendo estos los únicos personajes que hablan. Con esa disposición se enfatiza el papel descriptivo de la orquesta que ocupa el espacio interior del pequeño retablo. Al principio es el trujamán quien, solo, ‘a capella’, conduce el hilo de la acción; pero con el desarrollo de la obra es la fuerza de la música la que se va apoderando del relato hasta llegar al climax final.

El montaje escénico no estuvo exento de problemas técnicos y de revisión meticulosa por parte de Falla, en la primera representación parisina del año 1923 en el palacio de la princesa de Polignac. Falla requirió desde el principio la presencia de tres artistas plásticos geniales y comprometidos con la vanguardia, Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes. Estos, junto con técnicos locales de primer nivel, coordinados por José Viñes, trabajaron bajo la meticulosa supervisión de Falla, haciendo que el resultado final fuese un rotundo éxito.

La gran originalidad de la puesta en escena del *Retablo* reside en los referentes tan diversos (históricos, literarios, plásticos y musicales) en los que se inspira consiguiendo un lenguaje intertextual que no tiene precedentes en la música española.

Falla y sus colaboradores hubieron de adaptar la escenografía a la limitada embocadura —de 2,50 x 2,50 m.— del escenario existente en el salón parisino de la princesa de Polignac, dentro del cual se colocó un retablo de pequeñas dimensiones —1,30x1 m.— donde se desarrollaba la «Historia de la libertad de Melisendra».

En la elaboración de las figuras del guiñol, Hermenegildo Lanz talló las ocho cabezas de madera y sus correspondientes manos, entre las que destacaron, por su tamaño, la de don Quijote y por su excelente caracterización, la de Sancho, según los comentarios del propio Falla. Lanz pintó estas figuras inspirándose en la imaginería andaluza del Barroco. También realizó el decorado del Cuadro Segundo —Melisendra— que representaba la Torre del Alcázar de Sansueña, donde aparece la dama cautiva, decorado que también se repite en el Cuadro Quinto —La fuga— así como ocho figuras

59 En música, la cadencia es una serie de acordes o fórmula de melodía que suele coincidir con el fin de una sección en una obra.

60 Es una **escala** o **modo musical** constituido por una sucesión de cinco **sonidos**, **alturas** o **notas** diferentes dentro de una **octava**.

61 Presencia simultánea de dos tonalidades en una composición musical.

planas para estos dos cuadros. Por su parte, Manuel Ángeles Ortiz se encargó del diseño de los vestidos de las marionetas talladas por Hermenegildo Lanz.

La colaboración de Manuel Ángeles Ortiz también fue muy importante en la puesta en escena de la obra con su participación directa en París en el montaje. El pintor diseñó los telones del teatro y del retablillo y, junto con Hernando Viñes, realizó los figurines que fueron confeccionados por Mme. Lazarsky⁶².

En crónica de Corpus Barga en el diario *El Sol* de Madrid se nos aportan algunos detalles del montaje⁶³:

[...] 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 Viñes.

Papel fundamental en el montaje técnico tuvo el ingeniero José Viñes Roda, padre del pintor Hernando Viñes que, además de realizar parte de los figurines y el dibujo de la Plaza de Sansueña del Cuadro Tercero, diseñó la portada del programa de mano. Como ingeniero, José Viñes se ocupó, en esta primera representación escénica del *Retablo*, de los detalles técnicos ya que como residente en París conocía a artesanos, técnicos y lugares para la adquisición de materiales, encargándose también de las cuestiones

contables. Como aparece en el referido programa de mano, todos ellos participarían en la manipulación de los muñecos, incluido el célebre pianista Ricardo Viñes, discípulo de Albéniz, tío de Hernando e introductor de Falla en la sociedad parisina.

A la representación de *El retablo de maese Pedro* del 25 de junio de 1923, en París, precedida por la que se ofreció en versión de concierto en el teatro de San Fernando de Sevilla (marzo, 1923) siguieron otras como la que se desarrolló en este teatro sevillano, el año 1925, bajo la dirección de Manuel de Falla, ya con escenario, y con los músicos de la Orquesta Bética de Cámara, fundada en 1924 por Manuel de Falla⁶⁴. En 1932, el 3 de septiembre dirige un concierto en San Sebastián en el que se escuchan, además de *El retablo de maese Pedro*, sus «interpretaciones expresivas» de polifonistas españoles del Renacimiento. En 1958 el Gran Teatre del Liceu de Barcelona realizó una representación completa, donde un jovencísimo Josep Carreras, con 12 años, interpretó el papel del trujamán. En España se han realizado, además, numerosas representaciones siendo una obra muy reclamada por el público.

En el extranjero, *El retablo de maese Pedro* fue representado en ciudades como Nueva York —29 de diciembre de 1925—, con la Philharmonic Symphony Orchestra bajo la dirección de Willem Mengelberg y con Wanda Landowska; el año 1926 en Amsterdam —26 de abril, con Luis Buñuel y Willem Mengelberg como directores de escena y orquesta, respectivamente—, Zúrich —20 de junio, en el Festival de la Sociedad Nacional de Música Contemporánea—; en 1928 el Théâtre National de l'Opéra-Comique de París estrena una producción de *El retablo de maese Pedro* firmada por Ignacio Zuloaga; en 1931, en su última visita a Londres dirige el *Retablo* en una retransmisión de la BBC. En 1944 en Córdoba —Argentina— preparó una versión cinematográfica de esta obra que no llegó a estrenarse. Buenos Aires, Venecia y Florencia fueron otras tantas ciudades donde la obra alcanzó siempre un gran éxito.

62 Programa de mano correspondiente al estreno escénico en París de *El retablo de maese Pedro* (25 de julio) 1923., AMF.

63 CORPUS-BARGA, «El retablo de maese Falla», *El Sol*, Madrid (30 de junio de 1923).

64 Concha Chinchilla. «Cronología de Manuel de Falla», en Yvan Nommick y Eduardo Quesada Dorador (eds.), *Manuel de Falla en Granada*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, págs. 155-171. Disponible en: www.manueldefalla.com.

Hoy, el *Retablo* sigue siendo una obra muy valorada, contando con bellísimos y originales montajes escénicos como el de la compañía de Títeres «Etcétera», dirigida desde 1981 por Enrique Lanz, nieto de Hermenegildo Lanz, amigo de Manuel de Falla y Federico García Lorca.

En el año 2009, Enrique Lanz propuso una puesta en escena insólita de la ópera de Falla, caracterizada por el diseño de unas marionetas gigantescas capaces de llenar los escenarios del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y del Teatro Real de Madrid, con unos hilos movidos por un complejo sistema de poleas, que daban una gran visibilidad y efecto dramático a los personajes, superando la limitación de los montajes que tradicionalmente se han venido haciendo. Este esfuerzo de creatividad trajo consigo un reconocimiento nacional e internacional que la compañía mantiene, superándose en cada uno de sus montajes —*Almavera*, *La Caja de los Juguetes*, *El Carnaval de los animales*, *Pedro y el lobo*—.

En estas creaciones de gran belleza y riguroso trabajo de indagación ocupa un papel fundamental Yanisbel V. Martínez, como gestora e investigadora de las puestas en escena que hoy realiza la compañía, que en 2014 fue galardonada con el Premio Nacional de Teatro para la infancia y la juventud y el Premio Prestigio Turístico Nacional.

Pero la compañía que dirige Enrique Lanz tiene para Granada, además, un fuerte contenido simbólico por erigirse como continuadora de la labor polifacética y artística de Hermenegildo Lanz, un hombre de reconocida bondad e inteligencia creativa que la dictadura franquista persiguió primero y relegó después, condenándolo a una penumbra imposible porque su figura sigue brillando en nuestra memoria y en los geniales montajes de la Compañía que impulsan Enrique Lanz y Yanisbel V. Martínez.

SEGUIMIENTO DE LA OBRA. MÚSICA Y ESCENA

El *Retablo* se estructura en cuatro fragmentos; dos de carácter introductorio, «El pregón» y «La Sinfonía de maese Pedro»; un tercero, «La Historia de la libertad de Melisendra», que constuye el núcleo dramático; y un «final», a modo de apoteosis, que cierra la obra.

FRAGMENTO I. EL PREGÓN⁶⁵

La representación comienza cuando se levanta el telón con una llamada de la percusión y una melodía de connotaciones pastoriles interpretada por el oboe. La música se detiene bruscamente y al son de una campanilla aparece maese Pedro —tenor— que, con su llamada, invita al público a entrar para ver el espectáculo. Su salmodia entronca con la tradición de cantos profanos antiguos realizados ‘a capella’ y que se han oído hasta mediados del siglo XX en boca de los pregoneros de nuestros pueblos y ciudades. Falla rastrea estos cantos monódicos⁶⁶ en el *Cancionero* de su maestro Felipe Pedrell.

La escenografía se corresponde a una venta de la Mancha de Aragón y sobre el escenario pueden distinguirse dos partes claramente diferenciadas: el proscenio sobre el que se van a situar los títeres o actores que representan a los habitantes de la venta o espectadores y, en una altura superior, un teatrillo o retablo sobre el que va a transcurrir la historia. Los personajes de la venta se representan con un tamaño más grande destacando entre ellos la figura llamativa y solemne de don Quijote.

FRAGMENTO II. LA SINFONÍA DE MAESE PEDRO

Falla utiliza aquí el término ‘sinfonía’ —y no el de ‘obertura’— en su concepción más arcaica al aplicarse a un conjunto de notas y timbres melódicamente conjuntados. La «Sinfonía de maese Pedro», comienza cuando éste termina su pregón, indicándose en la partitura que se trata de un tempo ‘allegro, ma molto moderato e pesante’, es decir, fuerte, pesado. Esta sinfonía apunta temas melódicos que se repetirán o evocarán con variaciones en otros pasajes de la obra.

Al término de esta pieza musical que sirve de introducción a la obra, maese Pedro interviene por segunda vez y grita:

65 Seguimos el libreto: 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. Archivo Manuel de Falla, Ref. 2 A 8/17.

66 Monódico (de monodia): generalmente el término monodia, hace referencia a una composición musical para una sola voz (una sola melodía) en contraposición a la polifonía.

Siéntense todos. ¡Atención, señores, que comienzo!

Tambores, trompas y trombón —atabales y trompetas— serán utilizados a través de un tópico que se repite como tocando a rebato para llamar la atención.

FRAGMENTO III. LA HISTORIA DE LA LIBERTAD DE MELISENDRA

Tras la Sinfonía de maese Pedro, el trujamán proclama:

Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa, es sacada de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes...

Para narrar a continuación lo que va a suceder en el Cuadro primero que se desarrolla en la corte de Carlomagno, donde un descuidado don Gayferos juega a las tablas⁶⁷, mientras su esposa, la bella Melisendra, se encuentra cautiva de los moros de Sansueña —Zaragoza—. Falla recurre a un viejo romance anónimo⁶⁸:

- **CUADRO PRIMERO.** La Corte de Carlomagno

La escenografía de este cuadro se desarrolla en cinco momentos o escenas ambientadas en la corte de Carlomagno: (escena 1) se abren las cortinas del retablo y con sonido de fanfarrias⁶⁹, aparecen don Gayferos y don Roldán que juegan a las tablas. (2) A continuación, el trujamán con su pregón nos cuenta lo que va a suceder en las siguientes escenas terminando su relato acompañado de las mismas fanfarrias que anuncian (3) la entrada de Carlomagno en la escena tercera. En ella, Falla utiliza una gallarda⁷⁰ de Gaspar Sanz —1640-1710—, dado el carácter cortesano que

67 Las *tablas* era un 'juego de tablero, fichas y dados', similar al chaquete o *backgammon*.

68 Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro*, pág.10. Para los fragmentos de la partitura utilizamos la edición de J. and W. Chester, 1924.

69 Una *fanfarria* es una pieza musical corta de gran fuerza y brillantez, interpretada por varias trompetas, trompas y otros instrumentos de viento metal.

70 La *gallarda* fue una forma musical y danza del Renacimiento, popular en toda Europa en el Siglo XVI. Falla envuelve de solemnidad esta escena transportándonos a esa época.

esta danza tuvo en el siglo XVI. La misma acelera su ritmo cuando Carlomagno golpea a don Gayferos por su negligencia. A continuación, se produce la disputa de don Gayferos y don Roldán, que rechaza la compañía de éste que antes no ha querido prestarle la espada; un nuevo toque de la percusión y el metal describen el clima de tensión entre ambos personajes y anuncian la marcha de don Gayferos.

Finalmente, el trujamán, cerradas las cortinas del retablo, narra el cautiverio de Melisendra, situándola en la torre del homenaje del Alcázar de Sansueña con un dilatado paisaje al fondo.

- **CUADRO SEGUNDO.** Melisendra

Este cuadro se organiza en siete escenas. En la primera, se abren las cortinas del retablo, apareciendo sobre la torre del Alcázar de Sansueña una Melisendra en actitud melancólica. Refiriéndose Falla a la escena segunda, le escribe a Hermenegildo Lanz:

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...—. Por excepción, no hay que seguir la indicación de Cervantes sobre la indumentaria mora de Melisendra⁷¹.

Aparecen en el escenario el rey moro Marsilio por un lado, y, por otro, expectante, el Moro Enamorado que con movimientos sigilosos se aproxima a Melisendra (escena 3^a) y trata de besarla, siendo enérgicamente rechazado, lo que provocará la reacción del rey Marsilio que llama a la guardia (escena 4^a). Inmediatamente, el trujamán pasa a explicar con su salmodia, cómo va a ser el castigo del lascivo moro (escena 5^a) y sus comentarios provocarán la primera intervención de protesta de don Quijote (escena 6^a) y la consiguiente amonestación de maese Pedro (escena 7^a).

Manuel de Falla utiliza para esta parte una composición inspirada en la melodía de Pedro

71 Se refiere a las pinturas sobre cuero de una de las falsas bóvedas, la central, de la Sala de los Reyes del Patio de los Leones de la Alhambra (s.XIV). Carta de Falla a Lanz, París, 28 de abril de 1923, Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia 7929).

Salinas (1577)⁷² «Retraída está la Infanta» que Felipe Pedrell recoge en su *Cancionero*. Dicha melodía, que la tradición oral venía usando en este romance de ciclo carolingio, era muy conocida y repetida en la Edad Media ya que con ella se interpretaban todo tipo de historias y narraciones bajo la denominación genérica de romances. Es por ello que estas escenas transcurren con un fondo melódico muy bello y en un tempo ‘molto lento e sostenuto’, muy adecuado para adentrarnos en la situación de espera de Melisendra mirando el horizonte. Todos los instrumentos suenan en un modo lento hasta que el piccolo y las trompas denuncian la agresión del Moro Enamorado y el rechazo de Melisendra.

Hay un doble fondo en la música del *Retablo*; los personajes que rodean al teatrillo tienen un admirable color del siglo XVII, picaresco, amoroso o litúrgico; el retablillo y sus gentes surge a veces como un sueño medieval. Don Quijote está vivo en escena, las gentes del retablillo están evocadas. Mientras don Quijote canta «ahora mismo», su canto recién creado, todo el retablillo y sus muñecos hablan a lo lejos como sombras líricas, pero con una lejanía casi increíble. Asimismo el romance de Melisendra en su torre acompañada del arpa, tiene la misma altura emotiva que cualquier pasaje del Peleas de Melisendra [sic] de Claudio Debussy⁷³.

La entrada de nuevo del trujamán ocasiona un momento interesante cuando en su salmodia describe la tortura que va a sufrir el Moro Enamorado y se atreve a opinar comparándola con los castigos cristianos. La inmediata interrupción de don Quijote (escena 6^a) aconsejando comedimiento, provoca la reacción de maese Pedro que reprime al trujamán.

72 El incipit de este romance figura en el tratado de Salinas *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577). Falla lo conoce por la transcripción realizada por Pedrell, señalando ésta con una cruz en el margen derecho de su propio ejemplar: Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduardo Castells, 1917-1922, vol. I, pág. 21 de la parte “Ejemplificación”. En el volumen anotado por Falla (Archivo Manuel de Falla, sign. 1482) consta la siguiente dedicatoria autógrafa de Pedrell: “A Manuel de Falla en prueba de antiguo y sincero afecto y de admiración sentida y convencida. Cordialmente. F. Pedrell. Barcelona 16 junio 1921”. Citado por Yvan Nommick en la revista SCHERZO, año XX, n° 196, pág. 124.

73 PORRAS SORIANO, Francisco («El Titiritero del Retiro»), *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, 1995, pág. 296.

Falla va a utilizar en este momento una seguidilla manchega que nos ambienta en el mundo de la picaresca, en contraste con la solemnidad empleada con la entrada de Carlomagno. Es éste el momento de la reivindicación de la música más popular y alegre, con cierto aire vulgar e incluso lascivo en origen⁷⁴, muy en consonancia con el estilo que utiliza Cervantes en estas situaciones. Falla es consciente de ello, mostrándonos, una vez más, el carácter intertextual del *Retablo* como obra total capaz de sugerirnos músicas, literatura, ambientes, épocas y danza, en una reivindicación de nuestra tradición oral y, en definitiva, nuestro patrimonio cultural.

• CUADRO TERCERO. El suplicio del moro

Se abren las cortinas del retablo y aparece la plaza pública de Sansueña (escena 1^a) a la que llega apresado el Moro Enamorado, conducido por un séquito de soldados, mandados por su jefe de guardia, feroces verdugos armados con varas y voceros que leen la sentencia. Ésta se cumple infligiendo, acompasadamente con la orquesta, los azotes al condenado entre las interrupciones de la muchedumbre, cerrándose, a continuación, las cortinillas del retablo.

Para el comienzo de este cuadro, Manuel de Falla emplea el tema del romance morisco «Pártese el moro a Alicante», también identificado⁷⁵ como una melodía de Pedro Salinas recogido en el ya citado *Cancionero musical español* de Pedrell. En la segunda escena el trujamán, varilla en mano y con las cortinas del retablo cerradas, nos adelanta lo que va a suceder en el cuadro siguiente, esto es, la marcha de don Gayferos a la ciudad de Sansueña donde espera liberar a su amada Melisendra. Los compases finales de su intervención apuntan aires de jota aragonesa —cuando dice: ... «de la ciudad de Sansueña»—, ya que la acción transcurre en una venta de la Mancha de Aragón.

74 RODA, Cecilio de. *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote*. En: El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905, págs. 147-178. Citado en SEVILLA LISTERRI, Inés. “El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política”. Tesis doctoral. Univ. de Valencia, 2005. Disponible en: roderic.uv.es/handle/10550/50809.

75 TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007. págs. 356-357.

Todo el cuadro está ambientado con una música de carácter popular. El empleo de instrumentos sencillos como el pandero, la carraca, la trompeta con sordina y el alborotador timbal, que se ven reforzados por un sonido acompasado de bajos de cuerda, contribuyen a crear una expectación entre festiva y tensa, no exenta de cierto tono cómico, pero de una enorme originalidad sonora.

Aunque en el texto de Cervantes no se dice nada sobre la especial crueldad de los moros en el castigo, ni sobre los detalles del mismo, Falla recoge de alguna manera la visión que los romances caballerescos daban del enemigo moro, poniendo como antítesis de este a la figura de Carlomagno como representante de los valores de la Reconquista.

- **CUADRO CUARTO.** Los Pirineos

En la primera escena, tras abrirse las cortinas del retablillo, aparece don Gayferos galopando sobre un caballo y con un cuerno en la mano que toca cuando desde la orquesta suena la trompa. El paisaje es una evocación montañosa de los Pirineos y el galope es acompasado por los instrumentos de cuerda que dan paso a los ecos de los de viento —trompa y trompetas— lo que confiere a esta escena un indudable aire épico.

En la siguiente escena, con las cortinas del retablillo cerradas, la música —‘*marc. ma dolce e lontano*’— sigue para acompañar el relato del trujamán que, algo más pausado y solemne, —‘*semplicemente, con voce tranquilla*’— nos relata lo que va a suceder a continuación: el encuentro de don Gayferos y Melisendra que se disponen a huir a París. Pero antes explica cómo Melisendra confunde a su esposo con un viajero y utilizando otro romance suplica:

Caballero si a Francia ides, por Gayferos preguntade⁷⁶.

- **CUADRO QUINTO.** La fuga

Tal y como ha anunciado el trujamán (escena 1^a), la acción comienza con la bella Melisendra que se encuentra en la torre del Alcázar de Sansueña mirando esperanzada el horizonte sobre la melodía

renacentista del clavicordio, —‘*andante molto sostenuto*’—. Esta vez, la música se basa en una versión que Manuel de Falla hace del romance de Francisco de Salinas «Contemplando tan callando»; a los arpeggios del clave le sigue la cuerda, un violín solista que llena de dulzura la escena y los arpeggios del arpa-laúd. El tono melancólico de Melisendra lo rompen las flautas para expresar su alegría, al descubrir la presencia de don Gayferos que es anunciado por el clarinete. A partir de ahora, la narración adquiere una tensión y dinamismo propio de una huida —‘*Allegro vivace*’—.

Don Gayferos galopa hasta Sansueña y, al principio, Melisendra, que hace señas, lo confunde con un viajero, siendo reconocido por ella cuando este se descubre el rostro. La bella dama se descuelga del balcón y se cierran las cortinas del retablo (escena 2^a) para dar paso a la narración del trujamán que, algo entusiasmado y cerradas las cortinas, desea felicidad a los amantes huidos. Esto da lugar (escena 3^a) a la intervención de maese Pedro que reprende al trujamán indicándole que retome un tono más llano ya que toda afectación es mala. Su enfado se manifiesta en su marcado canto, acompañado por los trinos graves de los instrumentos de madera que mantendrán la tensión cuando el trujamán reanuda su recitado. Con las cortinas ahora abiertas, (escena 4^a) hasta el final, Marsilio llama a los guardias tocando alarma.

- **CUADRO SEXTO.** La persecución

En ese ambiente de alarma (escena 1^a), el trujamán relata, señalando con su varilla a los muñecos, la fuga de los dos amantes. Se vale de una enumeración de instrumentos —dulzainas, trompetas, atabales, tambores— que la orquesta trata de replicar, empleando para ello la melodía de la «Canción del fuego fatuo», n^o 9 de su ballet *El amor brujo*⁷⁷. El escenario vuelve a ser la plaza pública de Sansueña. El rey Marsilio (escena 2^a) aparece presuroso dando órdenes de movilización a la vez que el trujamán explica la acción señalando con su varilla, hasta que (escena 3^a) don Quijote interrumpe, indignado, el desarrollo de la acción para corregir al trujamán, aclarando que entre moros no se usan campanas

76 Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro*. Edición de J. - W. Chester Ltd. London. 1924.pág.37

77 Nommik, Yvan. *Un singular encuentro entre Manuel de Falla y Miguel de Cervantes*. Revista Scherzo AÑO XX, n^o 196, Abril 2005.pág.124.

sino atabales y dulzainas, siendo tranquilizado por maese Pedro (escena 4^a) que sale de debajo del retablo. El trujamán (escena 5^a) prosigue su relato dinámico señalando el inminente peligro que corren los amantes perseguidos con fondo de fanfarrias y timbales que subrayan la tensión del momento. Es entonces cuando don Quijote se levanta y desenvaina la espada apareciendo todos los personajes reales que hacen de espectadores en el proscenio (escena 6^a), mientras don Quijote quiere evitar que la morisma alcance a los protagonistas huidos.

Se trata de un cuadro genialmente concebido tanto en escenografía como en su estructura musical ya que sobre el escenario de la plaza de Sansueña, diseñado por Hernando Viñes, texto, música y escena alcanzan un alto grado de belleza y originalidad.

• FRAGMENTO IV. Final

Don Quijote, fuera de sí y tratando de evitar que la morisma galopante alcance a los enamorados, destroza el retablo con su espada ante el estupor de los espectadores y la intervención de maese Pedro que intenta detenerlo.

Al final, como despertando de un sueño, se dirige al público. Inicia entonces un canto reposado dedicado a la gloria de la caballería andante para lo cual Falla recupera un antiguo villancico catalán «El diciembre congelat»—, seguido de notas del himno de España y a continuación recuerda a Dulcinea como expresión de su fe: don Quijote, mirando al cielo en actitud de éxtasis, lanza su oda a Dulcinea para lo cual utiliza un madrigal de Francisco Guerrero —«Prado verde y florido», s.XVI— de connotaciones bucólicas y carácter sublime.

Una apoteosis final de la orquesta en un 'tutti' de acordes solemnes y brillantes ponen el cierre a la obra.

A modo de síntesis final

El retablo de maese Pedro, estrenado en 1923, marca un cambio de rumbo en la forma de componer de Manuel de Falla que va a tener una gran influencia en los músicos españoles contemporáneos. Falla mantiene las músicas de impronta nacional de raíces ibéricas, adentrándose en los caminos de las vanguardias europeas, muy especialmente en el

neoclasicismo, con las que tuvo estrecha relación en el París anterior y posterior a la Gran Guerra. Es clarificadora esa ruptura vanguardista de madurez cuando escribe:

[...] pese a los espíritus estrechamente conservadores, la música acabará apartándose día a día del academicismo, de la falsa retórica y de las fórmulas mezquinas, y los nuevos compositores —los que con más o menos fuerzas sientan latir en ellos el espíritu creador— seguirán los pasos de aquellos que han forzado la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por sí misma⁷⁸.

Con esta ópera de pequeño formato, Falla reivindica el papel de nuestras músicas más antiguas tanto de carácter culto como popular. El canto gregoriano, las cantigas, los romances y los pregones, así como las composiciones de los músicos del Renacimiento español y del Barroco, se convierten en motivo de inspiración creativa. A partir de ellas recupera antiguos cánones y técnicas que, lejos de ser una imitación, suponen una reinterpretación apoyada en armonías contemporáneas, a veces disonantes, fusionadas y que dan como resultado una música que nos evoca nuestras raíces más profundas, vividas como una experiencia y una sonoridad actual.

Por otra parte, la aportación de Falla en su «Retablo», debemos interpretarla como un posicionamiento ante el debate que se arrastraba desde antes de la crisis de 1898 sobre el ser de España y la identidad nacional. Para el músico, esta composición pretende ser una afirmación de los valores permanentes y esenciales que se manifiestan a través del *Quijote* como símbolo cargado de significados de identidad colectiva. Su reivindicación no es, sin embargo, una defensa a ultranza de la pureza o de las tradiciones sentidas desde un conservadurismo rancio o reaccionario. En su interpretación del *Quijote* pretende la recuperación de nuestras raíces musicales, reivindicando una ética y una estética apoyadas en un idealismo reverente y esperanzado en las potencialidades de nuestro pueblo. Él se defiende diciendo:

—
78 Borrador mecanografiado de carta de Manuel de Falla a Juan José Mantecón, con fecha del 22 de diciembre de 1932. Carpeta de correspondencia 7235, AMF

Ahora bien: por lo que se refiere a mis «tradicionales» convicciones, quiero decirle que solamente amo en la tradición aquello que tiene un valor esencial y eterno. No es por consiguiente el Siglo de Cervantes lo que exalta mis sentimientos, sino lo que su obra significa como representación del alma eterna de España. Y en cuanto al llamado «tradicionalismo político», nada está más lejos de mis predilecciones [...]»⁷⁹.

Con ese posicionamiento, Manuel de Falla se une a las diferentes respuestas que sobre la identidad española ya habían expuesto Giner de los Ríos, Ortega y Gasset, Azorín y Unamuno, demostrando con su visión equilibrada un profundo amor a su país y a los valores universales inherentes al humanismo. Un humanismo que le llevó a distanciarse de la dictadura, a mantenerse insobornable hasta el final de su vida para que su figura no fuese utilizada por aquel régimen. Nuestro músico nunca entendió la lucha fratricida que se vivió en aquella coyuntura histórica sufriendo la incompreensión de la intolerancia y la violencia que se dio en ambos bandos.

Manuel de Falla y su *Retablo de maese Pedro* representan lo mejor de nuestra cultura, así como la idea más ennoblecida de una España de todos con la que él soñó y que hoy intentamos seguir construyendo. Don Manuel es, además, un referente de honestidad, elegancia intelectual y espíritu tolerante que nos ilumina cada vez que escuchamos su música eterna. Y su figura quedará unida para siempre por su amor a una Granada idealizada, muy presente en su música y escenografías.

BIBLIOGRAFÍA

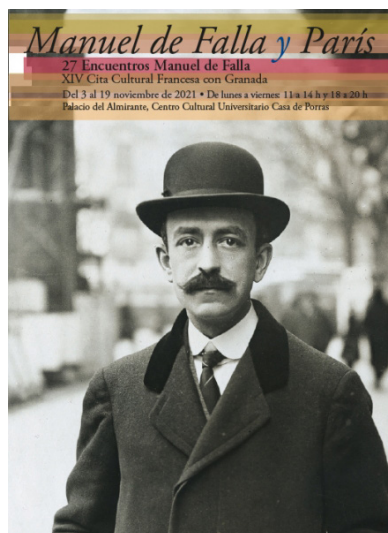
- ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Santillana-Taurus Historia, 2001.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. *Falla, Manuel de*. En: Diccionario de la Música.
- Española e Hispanoamericana, Emilio Casares (dir.), Madrid: Sociedad General Autores y Editores, 2000, vol. IV.
- FALLA, M., *Escritos sobre música y músicos. Ensayo a Debussy*. Madrid: Espasa Calpe S. A., Austral, n° 950, 1972.
- GIGNOUX, Anne Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses Édition, 2005.
- HALFFTER, Rodolfo. *Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación de 1927*. En: *La Música en la generación de 1927. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Ministerio de Cultura, Madrid. 1986. Menéndez Pidal, Ramón. *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*. Traducción al francés por Henri Mérimée, París: Librairie Armand Colin, 1910.
- LÓPEZ DE OSABA, Pablo (dir.). *Historia de la música española* (volumen VI). Ed. Alianza, Madrid, 1983.
- MARCO, Tomás. *La música de la España contemporánea*. Ed. Nacional, Madrid, 1970.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 1 9 6 5 (1ª ed., 1938).
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991 (1ª ed., 1 9 4 2).
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»*. Universidad de Granada. Cátedra Manuel de Falla. 1961. Centenario de Manuel de Falla, 1976.
- PERSIA, Jorge de. Director. *Manuel de Falla y Manuel Angeles Ortiz, «El Retablo de Maese Pedro»*. Bocetos y figurines, Pabellón transatlántico / Residencia de Estudiantes 1996, catálogo de exposición, del 7 de mayo al 9 de junio 1996, Madrid.
- NOMMICK, Yvan y RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio. *La biblioteca personal de Manuel de Falla*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Catálogos», serie «Fondos documentales». n° 1.

79 Carta de Manuel de Falla a Juan José Mantecón. Granada, 22-XII-1932. Copia mecanografiada, Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia n° 7235.

- NOMMICK, Yvan. *El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*. En: *Recerca Musicològica XIV-XV*, (2004-2005), págs. 289-300.
- NOMMICK, Yvan. *El Quijote en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones*. En: *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Begoña Lolo (ed.), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, págs. 209-24.
- NOMMICK, Yvan y QUEDASA DORADOR, Eduardo (coords.). *Manuel de Falla en Granada*. Ed. Archivo Manuel de Falla, 2012.
- NOMMICK, Yvan. *Un singular encuentro entre Falla y Cervantes*. Revista Scherzo. Año XX, 196, abril 2005.
- OROZCO, Manuel. *Manuel de Falla. Historia de una derrota*. Barcelona: Destino, 1985.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Manierismo y barroco*. Madrid: Cátedra, 1988 (1ª ed.).
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Cervantes y la novela del Barroco (del Quijote de 1605 al Persiles)*. Granada: Universidad de Granada, 1992 (1ª ed.).
- OROZCO DÍAZ, Manuel. *Catálogo-Guía de la Casa-Museo Manuel de Falla en Granada*. Antonio Navarro Linares (ed.), Granada: Fundación pública del Ayuntamiento de Granada, 1997.
- OROZCO DÍAZ, Manuel. *Falla*. Ed. Biblioteca Salvat de grandes biografías. Barcelona, 1085.
- PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Nueva edición ampliada. Buenos Aires: Ricordi América, 1956.
- PERSIA, Jorge de. *Falla, Ortega y la renovación musical*. En: *Revista de Occidente*. Madrid, 1994, nº 156.
- PERSIA, Jorge de (dir.) En: Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz, *El retablo de maese Pedro*. Bocetos y figurines, Madrid, Pabellón transatlántico / Residencia de Estudiantes 1996, catálogo de exposición, del 7 de mayo al 9 de junio 1996.
- PERSIA, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
- PORRAS SORIANO, Francisco («El Titiritero del Retiro»). *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, 1995.
- RODA, Cecilio de. *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote*. En: El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905.
- ROLAND-MANUEL, Claude. *Manuel de Falla*. Paris: Editions d'aujourd'hui, 1977 (1ª ed., 1930).
- ROMÁN, Alejandro. *Manuel de Falla y la filosofía española. Dos ensayos sobre Falla, Ortega y Gasset y José Gaos*. Editorial Lulu, Mousiké, 2008.
- ROLAND-MANUEL, Claude. *Manuel de Falla*. Paris: Editions d'aujourd'hui, 1977 (1ª ed., 1930).
- RUIZ TARAZONA, Andrés. *La música y la generación del 27*, CuadernosHispanoamericanos 514-515 (1993).
- 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.
- SALAZAR, Adolfo (1890-1958). *Música y músicos de hoy: ensayo sobre la música actual*. Mundo Latino, 1928. Madrid.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Ed.Arguval, Málaga, 2009.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Ed. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2007.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *El «Nacionalismo de las esencias» ¿una categoría estética o ética? Discursos y prácticas musicales nacionalistas*. 2012.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X El Sabio*. Universidad de Granada, 2002
- UBIETO, Antonio; REGLA, Juan; JOVER, José María. *Introducción a la Historia de España*. Editorial Teide, S.A. Barcelona, 1967.
- VÁZQUEZ DE CASTRO, I. *Una lectura ejemplar: Manuel de Falla y el retablo de maese Pedro*. En: Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, nº 53-54, Madrid: Ed. Fundación Francisco Giner de los Ríos, mayo de 2004.
- VINIEGRA, Juan José. *Vida íntima de Manuel de Falla*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2001 (1ª ed., 1966).
- V.V.A.A. *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales Colección Música Hispana. Textos. 2009.

ANEXO

LA MÚSICA DE MANUEL DE FALLA. GUÍA DE AUDICIÓN



Comisarios:
Yvan Nommick
y Rafael del Pino

Coordinación:
Katia-Sofia Hakim
www.citaculturalfrancesa.com
www.manudefalla.com

Foto: Iñaki Sáez. Museo de Falla, Granada. Reproducción: Iñaki Sáez



Para acceder a la lista de reproducción en Spotify, escanee el código QR o pinche este enlace <https://onx.la/9458f>

I. GRABACIONES RECOMENDADAS

Recomendamos la audición de las siguientes grabaciones como una forma de aproximación a las músicas de Manuel de Falla, sentidas desde la lejanía del tiempo pasado y como la mejor forma posible de trasportarnos a la época en que el músico las concibió. Estas grabaciones pueden encontrarse, además de en repertorios discográficos comerciales, en plataformas de servicios multimedia como SPOTIFY o YOUTUBE.

- TUS OJILLOS NEGROS. *Manuel de Falla, Elvira Hidalgo* acompañada de orquesta.
- SERENATA ANDALUZA. *Manuel de Falla, Antonia Mercé, "La Argentina"*. acompañada de orquesta.
- CUATRO PIEZAS ANDALUZAS. *Manuel de Falla, Leopoldo Querol*.
- SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS. *Manuel de Falla*. En versiones de : *María Barrientos, Miguel Fleta, Conchita Badía, Conchita Supervía y Lucrecia Bori*.
- EL PAÑO MORUNO, ASTURIANA JOTA, DICEN QUE NO NOS QUEREMOS NANA. Soprano: *María Barrientos*. Al piano: *Manuel de Falla al piano*. Grabación del año 1928.
- SONETO A CÓRDOBA. *María Barrientos*. Al piano: *Manuel de Falla al piano*.
- CONCERTO. *Manuel de Falla*, clavicémbalo
- PSYCHÉ. *Manuel de Falla, Leila Ben Sedyra*, soprano y Quinteto Jamet.
- FANTASÍA BÉTICA. *Manuel de Falla, Mark Hambourg*, piano.
- EL AMOR BRUJO. *Manuel de Falla*. Orquesta Bética de Cámara de Sevilla. *Ernesto Halffter*, director.
- NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA. Orquesta Bética de Cámara de Sevilla. *Ernesto Halffter*, director. Manuel Navarro.
- EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Manuel de Falla*. Suite. Orquesta Nacional de España. Director: *Ataulfo Argenta*.
- EL RETABLO DE MAESE PEDRO. *Manuel de Falla*. Ópera en un acto. Orquesta Nacional de España. Director *Ataulfo Argenta*.
- HOMENAJE. *Manuel de Falla . Le Tombeau de Claude Debussy*. Andrés Segovia, guitarra.
- LA VIDA BREVE. *Manuel de Falla*. Pilar Lorengar, soprano. Orquesta y coro de RTVE. Director, *Antoni Ros Marbá*.

II. LA VOZ Y LA IMAGEN DE MANUEL DE FALLA EN DOS TESTIMONIOS DE EXCEPCIÓN

Ofrecemos dos enlaces del Archivo Manuel de Falla, uno de contenido sonoro y otro en forma de película, gracias a los cuales podemos escuchar el único registro grabado que nos queda de Manuel de Falla, así como unos momentos de su vida cotidiana.

1. Testimonio sonoro del 1940, grabado entre los días 8 y 15 de diciembre, cuando el músico se encontraba en Buenos Aires dirigiendo dos conciertos para radio *El Mundo* de aquella ciudad.

<https://youtu.be/RhOTaZzSY-A>

2. Enlace correspondiente a una película amateur de los años 20, filmada por Federico Olóriz Ortega en formato de 9,5 mm. y adaptada por el Archivo Manuel de Falla. Aparecen María del Carmen Falla, hermana del músico, y el propio Falla recibiendo a María Prieto Ledesma, esposa de Federico Olóriz y prima de ambos, en una visita familiar. El *Romance del pescador* de *El amor brujo*, suena como fondo interpretado al piano por Ricardo Viñes.

<https://youtu.be/s4ypByVmS9s>

III. ENLACES BÁSICOS PARA UNA APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA DE MANUEL DE FALLA

1. Biografía Manuel de Falla 1967. TVE. Idea y guion: César Ardavin.

<https://youtu.be/DlxvEhUQFc>

2. MANUEL DE FALLA. Vida y Obra (TVE 1991). Manuel de Falla: perfil biográfico del músico y compositor. Director: Larry Weinstein.

<https://www.youtube.com/watch?v=x2HFrOql-E8>

3. Documental sobre Manuel de Falla. Entrevista a Manuel Orozco.1995. Dirección y Locución Francis Dumont.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ubuumwfys0w>

4. ARCHIVO / CANAL SUR

<http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/manuel-de-falla/>

5. 'La Orilla', 7TV. Pedro Espinosa entrevista a Elena García de Paredes, gerente del Archivo Manuel de Falla, con motivo del 145 aniversario de su nacimiento y en el marco del festival de Música Española «Manuel de Falla» de Cádiz. (Minutos del 1 al 21). 23/11/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=QemyRLZ9TtY>

6. Exposición *Manuel de Falla y París*. 03/11/2021.

<https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2021/exposicion-manuel-de-falla-y-paris>

7. Conferencia-concierto «100 años de la fantasía Baética de Falla - Un mosaico sonoro andaluz». Antonio Narejos, conferencia y piano. Biblioteca Pública Provincial de Cádiz, España. 18 Festival de Música Española de Cádiz. XXVI Encuentros Manuel de Falla, 23 de noviembre de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=1GEnW5LSSh0>

8. Documental producido por Miguel Barragán para presentar el estreno en Asia de 'El amor brujo' y 'La vida breve' de Manuel de Falla, con Manuel Busto al frente de la Compañía de Ópera de Taipei y la Taiwan Symphony Orchestra.

<https://www.youtube.com/watch?v=2KsLoODwgnA>

IV. SOBRE MANUEL DE FALLA Y EL CENTENARIO DEL CONCURSO DE CANTE JONDO DE 1922

1. CENTENARIO DEL CONCURSO DE CANTE JONDO DE 1922. El Centro de Documentación Musical de Andalucía y al Patronato de la Alhambra y el Generalife.

I Concurso de "CANTE JONDO" The 'CANTE JONDO' Contest Granada 1922.



MANUEL TORRE. Guitarra: Hijo de Salvador.

1. SIGUIRIYAS. Siempre por los rincones.
2. SOLEARES. Tan solamente a la tierra.
3. SIGUIRIYAS. Ouedito los golpes.
4. SOLEARES. Yo dije que me echarla.

DIEGO BERMÚDEZ, "EL TENAZAS DE MORON" Guitarra: Hijo de Salvador.

5. CAÑA. En el querer no hay venganza.
6. SOLEARES. Correo de Vélez.
7. SOLEARES DE PAQUIRRI. Magino entre mí.
8. MARTINETES. Ya me sacan de la cárcel.
9. SIGUIRYAS GITANAS DE SILVERIO. He andaito la Francia.
- 10 SERRANAS. Bajó llorando.

ANTONIO CHACÓN. Guitarra: Ramón Montoya.

11. MEDIA GRANAINA. Engarzá en oro y marfil.

RAMÓN MONTOYA, Guitarra.

12. SOLEARES EN MI.

COJO DE MÁLAGA. Guitarra: Miguel Borrull, padre.

13. GRANAINA DE FRASQUITO "YERBAGÜENA".

MANUEL PAVON Guitarra: Ramón Montoya.

14. SEGUIDILLAS. A clavito y canela.

NIÑO CARACOL. Guitarra: Manolo de Badajoz.

15. SIGUIRIYAS. Currito.
16. SOLEARES, Si quieres que te perdone.

GRUPO GITANO "LA COJA"

17. FANDANGOS DEL ALBAYCIN.

LA NIÑA DE LOS PEINES. Guitarra: Niño Ricardo.

18. SOLEARES. Hasta la fe del bautismo.
19. SOLEARES. Cuando se empaña un cristal
20. SEGUIRIYAS. Tú no tienes la culpa.
21. PETENERA Quisiera yo renegar.
22. ALEGRÍAS. Yo le di un duro al barquero.
23. SAETA. Ay, Pilatos.
24. SEGUIRIYA. Delante de mi mare
25. TANGO FLAMENCO. Yo no te he dao motivos.

LA NIÑA DE LOS PEINES. Guitarra: Manolo de Badajoz.

26. BULERÍAS. Que te he querío no lo niego.
27. FIESTA GITANA. Yo he visto varios pintores.

TOMÁS PAVON. Guitarra: Niño Ricardo.

28. MEDIA GRANAÍNA. Que la llaman la Alcazaba.
29. FANDANGUILLOS. Amapola de un trigal.

Foto del Concurso en que aparecen en primer término los niños Carmen Salinas, Concha Sierra y Manuel Ortega "Caracol" y, entre otros, Manuel Torre, "Niño de Huelva", Ramón Montoya, Antonio Chacón, Diego Bermúdez "El Tenazas de Morón" y la bailaora Juana Vargas "La Macarrona" (Granada Gráfica, 24 Junio, 1922). Hemeroteca Casa de los Tiros. Granada



2. Asociación de Amigos de O.C.G. Granada. CONFERENCIA DE JOSÉ VALLEJO. Se trata de un interesante análisis sobre las raíces históricas del Concurso de Cante Jondo y su desarrollo, plagado de datos históricos y notas curiosas. 19 de noviembre de 2121.

<https://www.youtube.com/watch?v=Au2mNI2H3fw>

AGRADECIMIENTOS

Este equipo de investigación del Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada, quiere manifestar su agradecimiento más sincero a las siguientes instituciones y personas que, mediante su apoyo y colaboración, han contribuido a la edición del presente trabajo:

- A la Universidad de Granada, Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Aula Permanente de Formación Abierta. De manera muy especial, a la rectora magnífica, doña Pilar Aranda Ramírez, por su entrañable «Presentación» y al director del APFA., don Juan Antonio Maldonado Jurado, que con su confianza y apoyo permanente ha posibilitado este trabajo.
- Al Archivo Manuel de Falla y muy especialmente a su gerente, doña Elena García de Paredes que nos propuso este ilusionante proyecto. Ella nos ha alentado y orientado en todo momento haciéndonos copartícipes de su amor por la figura eterna de don Manuel. Su equipo de documentación y restauración, formado por doña Candela Tormo Valpuesta y doña Aurora Fernández Ruiz, han revisado y facilitado nuestra tarea investigadora con rigurosidad y paciencia. Para nosotros constituyen todo un ejemplo del valor por el trabajo bien hecho y de vocación por la profesión que se ama.
- A la excma. Diputación Provincial de Granada y a su presidente don José Entrena Ávila que siempre apoyó nuestra línea de investigación; a la responsable del Área de Cultura y de Memoria Histórica y Democrática, doña Fátima Gómez Abad, que escuchó nuestros planteamientos posibilitando el que este trabajo viera la luz; así como a doña Helena Gállego Gutiérrez, responsable directa de esta edición e interlocutora eficaz y atenta en todo momento.
- Al Excmo. Ayuntamiento de Granada y de manera especial a su Coordinador General de Cultura, don José Vallejo Prieto, por su apoyo a nuestras tareas documentales y, sobre todo, por su asesoramiento sabio y generoso.
- A los compañeros y compañeras del Taller de Arte y Creatividad, por el excelente trabajo mostrado en la galería de cuadros que ilustran la geografía urbana de la Granada que Manuel de Falla tanto amó y la interpretación plástica que realizan de su música, marcada por colores y formas creativas.
- A la Fundación Federico García Lorca y a su presidenta doña Laura García-Lorca de los Ríos por las facilidades que nos han dado para que este trabajo pueda realizarse.
- A las profesoras del Taller de Arte y Creatividad del Aula de Mayores doña Cristina de Pinedo, doña Gertrudis Román y doña Elizaberta López por coordinar y orientar al alumnado del Taller, en este tercer proyecto compartido, en sintonía con el equipo de investigación Por Una Senda Clara.
- A la compañía de teatro *Etcétera* y a su director Enrique Lanz, nieto de Hermenegildo Lanz que, junto a Yanisbel V. Martínez, nos han proporcionado imágenes de sus representaciones y orientación sobre la vida y la obra de este genial artista de la generación de 1927.
- Por último, queremos hacer una mención muy especial a Patricia Garzón Martínez, Juan Carlos Lara Bellón y Gema Rodríguez Vicente, equipo del Área de Recursos Gráficos y Edición del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada, que acogieron desde el primer momento, con generosidad, la tarea de darle forma y estética a este trabajo y a quienes debemos el resultado final del mismo.

