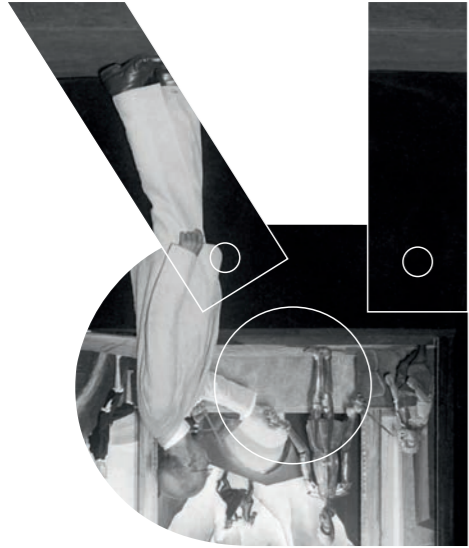


El pasado presente



Manuel de Falla
El retablo
de maese Pedro
1923 · 2023

15 JUN 3 SEP 2023
CASA DE LOS TIROS GRANADA



Organizan



Patrocinan



Edita: Archivo Manuel de Falla · Imagen gráfica: Maniqua, s.l.
Diseño y maquetación: Susana Martínez Ballesteros · Impresión: Imprenta del Alco (Granada)

1 The magic of puppets in childhood

Manuel de Falla was acquainted with the world of puppets from an early age. While growing up in Cádiz, he saw the puppet shows of La Tía Norica, an Italian company firmly rooted in the city's popular culture. As an adult, the musician's words and deeds often betrayed his fondness for that traditional puppetry, famed for its farcical dolls as well as its songs, mockery, interaction with the audience and improvisational tendencies.

Additionally, from the age of nine Falla had his very own little puppet theatre, with which he spent countless hours playing. His first performances were given in the privacy of his home before an audience of one: Manuel's sister María del Carmen, six years younger than him. The musician brought many stories to life on that little stage, though he remembered acting out the adventures of Don Quixote and Sancho Panza with particular enthusiasm. Did that early experience foreshadow or plant the seed of *El retablo de maese Pedro*? We cannot say for certain, although Don Quixote clearly had a special place in the artist's heart even as a boy.

2 Manuel de Falla's inexhaustible Don Quixote

Cervantes was one of Manuel de Falla's favourite authors, whose works he read and revisited time after time. In addition to *Don Quixote*, the composer had twenty-one volumes in his library with other works by the writer, including multiple copies of a few preferred titles. His keen interest is illustrated by the fact that, for example, he owned seven different editions of the short story *El celoso extremeño*. Falla also kept abreast of the news on all things Cervantes: he attended lectures, inquired about festivals, pored over the latest publications, and even acquired several volumes as gifts for his godchildren, obviously hoping to instil a love for that cultural legacy in the younger generation.

The musician assembled quite a collection of *Don Quixote* editions: thirty copies produced in very different styles and periods, including translations into French, English and German. Based on these facts, we can conclude that Falla had developed a case of genuine "Quixotomania", idolising the gentleman from La Mancha as the epitome of Spanish culture. Indeed, in 1922 the composer referred to Don Quixote as an "inexhaustible" character, and three years later he ad-

The premiere was attended by luminaries of European art and literary circles, members of Parisian high society, and several Spanish composers, who hailed the work as a genuine revelation. Many years later, Joaquín Rodrigo said of the experience, "Spanish tradition, true tradition, spread out before me, filled with promises and possibilities".

The work was staged with the help of Hermenegildo Lanz (who made the heads and hands of the puppets representing real people at the inn and the scenery for the second act), Manuel Ángeles Ortiz (in charge of the portable stage's front and curtain, as well as other sets and figures for Master Peter's puppet show) and Hernando Viñes (who handled the rest of the scenery and puppet-show figures).

5 A work focused on new "Hispanic ideals"

By creating *El retablo de maese Pedro*, Falla sought to express a new artistic ideal aligned with the neoclassical avant-garde tendencies that emerged in interwar Europe. The result was a highly personal and innovative chamber opera, immersed in the literature and music of Spain's past yet far removed from what Igor Stravinsky called the "folkloristic venture".

However, *El retablo de maese Pedro* was (and still is) a difficult work to stage, as Falla —committed to that ideal— did not give much thought to its practical sustainability. For one thing, performing this work is complicated by the theatre-within-a-theatre device: the audience watches Don Quixote, who in turn watches a show about the romance between Don Gayferos and Melisendra. Another challenge is the leading role of Trujamán or Master Peter's Boy, written for a prepubescent voice but technically quite difficult for a child to perform. To further complicate matters, the score called for a harpsichord, an instrument that had been all but forgotten for centuries and was consequently quite hard to find. Today we honour the memories of Francisco Redondo and Antonio García, *seises* or choirboys from the cathedral of Seville, and the Polish harpsichordist Wanda Landowska for overcoming those difficulties and facilitating the first performances of the work.

6 The Retablo comes to life: Performances between 1923 and 1946

Slowly but surely, *El retablo de maese Pedro* began to appear on the leading European and

mitted that, for him, setting Cervantes to music had been "the most beautiful priesthood". The fact that Falla was working on a film version of *El retablo de maese Pedro* just a few months before his death proves that *Don Quixote* was a recurring theme from the beginning to the end of his creative career.

3 The creative process

"When I lie down, every night, my mind is bombarded with new ideas and new projects, and in each of them I long to revamp my technique, reinvent my system of procedures, change facets to reveal a new colour", Falla told Adolfo Salazar in 1921.

The starting gun for *El retablo de maese Pedro* was fired on 25 October 1918, when the Princesse de Polignac wrote a letter to Falla commissioning the work. A month and a half later, the composer informed her of his proposed theme: Chapter 26 in the second part of *Don Quixote*, more specifically the show put on by Master Peter's travelling puppet theatre. And so began a long musical gestation, which ended when Falla gave birth to a new work and, more importantly, a new style. He spent more than four years labouring over its composition, and despite his almost total silence regarding the work during that time, we can trace its evolution through his drafts and manuscripts. Over four years of doubts, regrets, changes and daring solutions upset Falla's own compositional style, charting a course into territory hitherto unexplored by twentieth-century Spanish music.

Títeres de cachiporra, a traditional puppet show organised by Federico García Lorca, Manuel de Falla and Hermenegildo Lanz on 6 January 1923, and the premiere of the concert version of the *Retablo* in Seville on 23 and 24 March of that same year can both be considered trial runs or rehearsals.

4 The premiere in the Princesse de Polignac's salon

El retablo de maese Pedro was performed for the first time on 25 June 1923 in the music room of the Princesse de Polignac, an American-born lady whose father had perfected the Singer sewing machine and who invested a large part of her fortune in sponsoring avant-garde musical creations.

American stages, almost always under Manuel de Falla's watchful eye. In addition to the Spanish tour which he personally organised with the Orquesta Bética de Cámara, where Hermenegildo Lanz was in charge of stage design, the opera was performed in Bristol, New York, Zurich, Amsterdam, Cologne, Berlin, London, Chicago, Venice, Brussels, Florence, Madrid, Rome, Buenos Aires, etc. Puppets of different sizes, string marionettes and masked actors were just some of the various solutions adopted by the artists who retold this story. Among them were many renowned names, including the puppeteers Remo Bufano and Vittorio Podrecca, the sculptor Carl Fischer, the filmmaker Luis Buñuel, and the painters Cleon Throckmorton, Otto Morach, Héctor Basaldúa, Enrico Prampolini, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes and Ignacio Zuloaga. This section contains visual and documentary records of those productions, which allowed *El retablo de maese Pedro* to live on in variations that honoured its commitment to combining tradition with the avant-garde.

7 The Retablo in the collective imagination

After Falla's death, the characters of *El retablo de maese Pedro* continued to travel round the world, daring musicians and artists to put on new and ever-surprising productions. Set designers and artistic directors have used drawings, projections, shadows and other animation methods that force *Don Quixote* to transcend its reality. Miquel Barceló presented a ghostly gentleman in a space filled with pigeon droppings, with oversize insects in lieu of puppets; Antonio Saura used non-figurative characters set inside borders that recall the ephemeral structures of Baroque architecture; Javier Mariscal used his drawings to give the *Retablo* a comic-book aesthetic; and Enrique Lanz proposed a grandiose vision of the work, with an eight-metre-tall Don Quixote moved by towlines, as if unfurling the sails of a monumental show.

It has often been said that, with his *Retablo*, Falla gave *Don Quixote* a second lease on immortality, and there is certainly truth in this; as María Zambrano once said, the work "is not a present that evokes the past; it is a past that runs ahead to the present". That same "magical operation" has allowed many artists to reinvent the visual imagery of *Don Quixote*, using Manuel de Falla's music as a springboard.

El retablo de maese Pedro, entre un mundo ido y otro por venir

En 2023 se cumplen cien años del estreno de *El retablo de maese Pedro*, una ópera de cámara concebida para títeres, con música de Manuel de Falla y texto extraído de un capítulo del *Quijote* de Miguel de Cervantes. Desde entonces, la obra se ha convertido en un referente icónico de la música y la cultura españolas, que obliga al espectador a replantearse categorías básicas en el mundo del arte, como la representación de la identidad nacional, la dicotomía entre tradición y modernidad, la convivencia de lo culto y lo popular, o la delgada línea que existe entre la fantasía y la realidad.

La exposición se articula en siete secciones, un número cargado de simbología para el compositor. A través de ella se muestra la fascinación temprana del Falla niño por los títeres, la huella indeleble que Cervantes y el *Quijote* dejaron en la trayectoria del músico, el largo proceso creativo de la obra, el estreno en el salón aristocrático de la Princesa de Polignac, y la posterior proyección de la obra, capaz de inspirar a músicos y artistas plásticos muy diversos del panorama internacional. Al fin y al cabo, *El retablo de maese Pedro* hunde sus raíces en la tradición pero, a la vez, capta los más sutiles ecos del presente.

El retablo de maese Pedro, between a Bygone World and Another Yet to Come

The year 2023 marks the 100th anniversary of the premiere of *El retablo de maese Pedro*, a chamber opera written for puppets, with music by Manuel de Falla and libretto taken from a chapter of Miguel de Cervantes's *Don Quixote*. Since then, the work has become an icon of Spanish music and culture that forces spectators to rethink basic categories in the art world, such as the representation of national identity, the dichotomy of tradition versus modernity, the coexistence of highbrow and lowbrow, or the thin line that separates fantasy from reality.

The exhibition is divided into seven sections, a number that held great symbolic meaning for the composer. It reveals Falla's boyhood fascination with puppets, the indelible impression that Cervantes and *Don Quixote* made on the musician's career, the lengthy process of creating the work, its premiere in the aristocratic salon of the Princesse de Polignac, and the subsequent renown of a work which has inspired many different musicians and visual artists across the globe. After all, *El retablo de maese Pedro* may be rooted in tradition, but it also picks up on even the faintest echoes of the present.

1 La magia de los títeres en el universo infantil

Manuel de Falla estuvo familiarizado desde niño con el mundo de los títeres. Durante su infancia en Cádiz asistiría a las representaciones de la Tía Norica, una compañía de origen italiano muy arraigada en la cultura popular de la ciudad. Siendo adulto, el músico reveló en varias ocasiones —mediante hechos y palabras— su sensibilidad hacia esta tradición titiritera, célebre por sus muñecos de corte sainetesco, pero también por sus canciones, sus burlas, sus diálogos con el público y su tendencia a la improvisación.

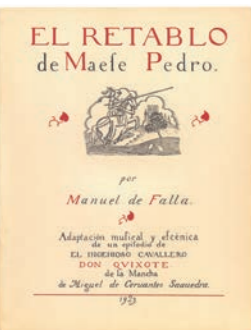


Teatro infantil de mesa de la editorial Seix y Barral, similar al que pudo tener Falla siendo niño, ca. 1915. Colección particular.

de juego. Sus primeras representaciones las haría en la intimidad del hogar, ante la sola presencia de su hermana María del Carmen, seis años menor que él. Entre las historias que llevó a escena, el músico recordaba con particular emoción la recreación de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza. ¿Empezaba a prefigurarse aquí, en estado embrionario, la génesis de *El retablo de maese Pedro*? Sea como fuere, está claro que el *Quijote* anidaba ya en el alma del artista.

Nombramiento de Hijo Adoptivo de Granada a Manuel de Falla. Pergamino de Hermenegildo Lanz, 1927. Casa Museo Manuel de Falla, Granada.

5 Una obra orientada hacia nuevos «ideales hispánicos»



Anteportada de la partitura para canto y piano. Londres, Chester, 1924. Diseño de Germán de Falla con dibujo de Hermenegildo Lanz. Archivo Manuel de Falla, Granada.

Con la creación de *El retablo de maese Pedro* Falla buscó la plasmación de un nuevo ideal artístico, que se inscribe en la vanguardia neoclásica desarrollada en Europa durante el período de entreguerras. El resultado es una ópera de cámara sumamente personal e innovadora, que bucea en la literatura y la música del pasado español, al tiempo que se aleja de la «empresa folclorista», según expresión de Igor Stravinski. Pero a su vez, *El retablo de maese Pedro* fue (y sigue siendo) una obra difícil de llevar a escena, pues Falla —entregado a ese ideal—, no pensó realmente en su perdurabilidad. Para empezar, el juego escénico se complica al incluir el teatro dentro del teatro: el público observa a Don Quijote, quien a su vez asiste a la representación del romance de Don Gaiferos y Melisendra. Otro obstáculo es el papel protagonista del Trujamán, pensado para una voz infantil pero con una complicación técnica e interpretativa grande para un niño. A todo ello se añadía la dificultad de disponer de un clavicémbalo, cuando el instrumento había caído en el olvido desde hacía siglos. Vaya nuestro homenaje a Francisco Redondo y Antonio García, niños seises de la catedral de Sevilla, y a la clavecinista polaca Wanda Landowska por sobreponerse a esas dificultades y hacer posibles las primeras interpretaciones de la obra.

2 Un Quijote inagotable para Manuel de Falla

Cervantes fue uno de los autores más leídos y visitados por Manuel de Falla. Al margen del *Quijote*, el músico conservó veintitún libros de otras obras del escritor en su biblioteca, con algunos títulos predilectos que se repiten de forma reiterada. Por ejemplo, solo de *El celoso extremeño* existen hasta siete ediciones diferentes, una cantidad nada desdeñable que refleja ese interés. Por otro lado, el músico se documentó sobre cualquier novedad cervantina: asistió a conferencias, se informó sobre festivales, estudió las últimas novedades bibliográficas, e incluso adquirió algunos volúmenes para regalar a sus ahijados, con el claro deseo de propagar ese legado cultural entre los menores.

Del *Quijote*, Falla atesoró una auténtica colección de ediciones: treinta ejemplares de muy diversas épocas y características, incluidas traducciones al francés, inglés y alemán. Esto nos permite hablar de una verdadera *quijotomanía* en Falla, quien consideró al Caballero de la Mancha como epitome de la cultura española. De hecho, en 1922 el músico se refería a Don Quijote como un personaje «inagotable», y solo tres años más tarde reconocía que musicar a Cervantes había sido para él «el más bello de los sacerdocios». Que a pocos meses de su fallecimiento Falla anduviera ocupado en una versión cinematográfica de *El retablo de maese Pedro* muestra hasta qué punto el *Quijote* fue un tema recurrente, que atravesó su trayectoria creativa de principio a fin.



Plantilla articulada de Melisendra para la representación en Ámsterdam, 1926. Archivo Manuel de Falla (Granada). © Manuel Ángeles Ortiz, VEGAP, Granada, 2023.

3 El proceso creativo de la obra

«Al acostarme, cada noche, nuevas ideas y nuevos proyectos me asaltan, y en cada uno de ellos quisiera renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta para reflejar un color nuevo...», declaraba Falla a Adolfo Salazar en 1921.

El punto de partida de *El retablo de maese Pedro* fue la carta enviada por la Princesa de Polignac a Falla el 25 de octubre de 1918, con el encargo de la obra. Mes y medio después el compositor le proponía como tema el capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*, y más concretamente la representación del teatro ambulante de maese Pedro. Comenzó entonces un largo período de gestación musical, tras el que Falla dio a luz una nueva obra y —más importante aún— un nuevo estilo. Fueron más de cuatro años de proceso compositivo marcados por el silencio casi absoluto del creador en torno a su obra, pero cuya evolución podemos seguir a través de sus borradores y manuscritos. Más de cuatro años de dudas, arrepentimientos y soluciones valientes, con los que dio un vuelco a su propia manera compositiva, y marcó un camino hasta entonces inexplorado para la música española del siglo XX.

Como ensayos previos pueden considerarse la función de «Títeres de Cachiporra» organizada el 6 de enero de 1923 por Federico García Lorca, Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz, y el estreno del *Retablo* en versión de concierto realizado en Sevilla los días 23 y 24 de marzo de ese mismo año.



Manuel de Falla. Apuntes para la intervención inicial del Trujamán en *El retablo de maese Pedro*. Archivo Manuel de Falla, Granada.

6 El Retablo cobra vida: representaciones entre 1923 y 1946

Progresivamente, *El retablo de maese Pedro* comenzó a circular por los principales teatros europeos y americanos, casi siempre bajo la atenta vigilancia de Manuel de Falla. Además de la gira española organizada por él mismo con la Orquesta Bética de Cámara, en la que Hermenegildo Lanz asumió la responsabilidad de la realización escénica, la obra pudo verse, entre otros lugares, en Bristol, Nueva York, Zúrich, Ámsterdam, Colonia, Berlín, Londres, Chicago, Venecia, Bruselas, Florencia, Madrid, Roma, Buenos Aires... Muñecos de diferente tamaño, figuras de hilo o actores con caretas fueron algunas de las soluciones adoptadas por los artistas que recrearon la historia. Entre ellos se encuentran grandes nombres, como los titiriteros Remo Bufano y Vittorio Podrecca, el escultor Carl Fischer, el cineasta Luis Buñuel, o los pintores Cleon Throckmorton, Otto Morach, Héctor Basaldúa, Enrico Prampolini, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes e Ignacio Zuloaga. Esta sección recoge testimonios gráficos y documentales de esas puestas en escena, con las que *El retablo de maese Pedro* continuó viviendo en variantes, en su decidida apuesta por conjugar la tradición y la vanguardia.



Escenografía de Remo Bufano para la representación en Nueva York, 1925. Fotografía reproducida en C. W. Beaumont, *Puppets and the Puppet stage*, Londres, 1938.

4 El estreno en el salón de la Princesa de Polignac

La primera representación escénica de *El retablo de maese Pedro* tuvo lugar el 25 de junio de 1923, en el salón de música de la Princesa de Polignac, una dama de origen norteamericano, hija del industrial que perfeccionó las máquinas de coser Singer, quien dedicó buena parte de su fortuna a financiar las creaciones musicales de vanguardia.

Al estreno asistieron numerosas figuras sobresalientes de las artes y las letras europeas, junto a la alta sociedad parisina. También se encontraban presentes varios compositores españoles, que concibieron la obra como una verdadera revelación. Con estas palabras lo expresaba Joaquín Rodrigo, muchos años después: «La tradición española, la verdadera tradición, se abría ante mí llena de promesas y posibilidades».

En el montaje escénico participaron Hermenegildo Lanz (quien realizó las cabezas y manos de los títeres que representan a los personajes reales en la venta y el decorado del segundo acto), Manuel Ángeles Ortiz (encargado de la fachada y del telón del escenario portátil, además de otros decorados y figuras del retablo del titiritero), y Hernando Viñes (a quien se le encomendaron los restantes decorados y figuras del retablo).



Programa del estreno en París, 1923. Archivo Manuel de Falla, Granada. © Hernando Viñes, VEGAP, Granada, 2023.

7 El Retablo en el imaginario colectivo

Tras el fallecimiento de Falla, los personajes de *El retablo de maese Pedro* continuaron su viaje por el mundo, retando a músicos y artistas a la realización de nuevas producciones que no han dejado de sorprender. Escenógrafos y directores artísticos han empleado diversas técnicas de animación, como dibujos, proyecciones o sombras, obligando al *Quijote* a trascender su realidad. Miquel Barceló presenta un caballero fantasmal en un espacio lleno de excrementos de paloma, con grandes insectos que hacen las veces de títeres; Antonio Saura se vale de personajes no figurativos, inscritos en unas orlas que evocan las arquitecturas efímeras del barroco; Javier Mariscal proyecta sus dibujos en un *Retablo* que adquiere las formas de tebeo; y Enrique Lanz propone una visión grandiosa de la obra, con un *Quijote* de ocho metros movido por sirgas, como si desplegaran las velas de una función monumental.

A menudo se ha afirmado que, con su *Retablo*, Falla había dado una segunda inmortalidad al *Quijote*. Ciertamente es así, pues, como señaló María Zambrano, esta obra «no es un presente que evoca el pasado; es un pasado que se adelanta hasta el presente». En virtud de esa misma «operación mágica», son muchos los artistas que han renovado la imagen plástica del *Quijote*, tomando como punto de partida la música de Manuel de Falla.



Escenografía de Miquel Barceló para la representación en París, 1990. Fotografía: Jean Marie del Moral.