

# El retablo de Maese Pedro de Falla como construcción musical y literaria de la identidad nacional española

Inés Sevilla Llisterri

Recibido: 20.03.2016 – Aceptado: 02.05.2016

## Titre / Title / Titolo

*Les tréteaux de Maître Pierre* de Falla comme une construction musicale et littéraire de l'identité nationale espagnole.

Falla's *Master Peter's Puppet Show* as a musical and literary construction of the Spanish national identity.

*Il teatro dei burattini di Maestro Pietro* di Falla come costruzione musicale e letteraria dell'identità nazionale spagnola.

## Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

La importancia de Cervantes y don Quijote como iconos representativos de una identidad nacional española se desarrolló y creció enormemente a lo largo del siglo XIX y principios del XX, con el auge de los nacionalismos. El concepto de *intrahistoria* como la historia cultural de un pueblo, su verdadera historia, guía varios escritos que plantean propuestas regeneracionistas para España, como *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno o *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset. Considero que, de forma similar, *El retablo* de Falla plantea su propia propuesta de España a través de un diálogo entre música y literatura. Falla considera que la obra cervantina (especialmente el *Quijote*) encierra una magnífica representación del «alma eterna de España» (en palabras del propio compositor). A través del análisis conjunto del libreto, de la puesta en escena y de la partitura, podemos ver qué lectura hace Falla del *Quijote* y el discurso político que subyace a dicha lectura.

L'importance de Cervantès et de don Quichotte comme icônes représentatives d'une identité nationale espagnole s'est développée et a énormément grandi au long du XIXe et début du XXe siècle, avec l'essor des nationalismes. Le concept d'*intrahistoria* comme histoire culturelle d'un peuple, comme sa véritable histoire, a guidé plusieurs écrits qui avancent des propositions régénérationnistes pour l'Espagne, comme *La vie de don Quichotte et Sancho* d'Unamuno ou *Les méditations du Quichotte* d'Ortega y Gasset. On considère que, d'une manière similaire, *Les tréteaux* de Falla constituent sa propre proposition pour l'Espagne à travers un dialogue entre musique et littérature. Falla considère que l'œuvre cervantine (spécialement le *Quichotte*) renferme une magnifique représentation de l'âme éternelle de l'Espagne (dans les mots du compositeur lui-même). À travers l'analyse conjointe du livret, de la mise en scène et de la partition, on peut voir quelle est la lecture que Falla fait du *Quichotte* et le discours politique sous-jacent à ladite lecture.

The importance of Cervantes and Don Quixote as representative icons of a Spanish national identity developed and grew enormously during the XIXth and early XXth centuries, with the rise of nationalisms. The concept of *intrahistoria* as the cultural history of a people, its true history, guides various writings where regenerationist proposals are advanced, such as Unamuno's *Life of Don Quixote and Sancho* or Ortega y Gasset's *Meditations on Quixote*. I consider that, similarly, Falla's *Master Peter's Puppets Show* posits its own proposal for Spain through a dialogue between music and literature. Falla believes that Cervantes' work (especially *Don Quixote*) encloses a magnificent representation of the eternal soul of Spain (in the words of the composer himself). Through the joint analysis of the libretto, the staging and the score, we can see the kind of reading that Falla is doing of *Don Quixote* and the kind of political discourse underlying that reading.

L'importanza di Cervantes e Don Chisciotte come icone rappresentative dell'identità nazionale spagnola emerge e si sviluppò enormemente nel corso del secolo XIX e all'inizio del XX, con il diffondersi del nazionalismo. Il concetto di *intrahistoria* come storia culturale di un popolo, la sua vera storia, è il concetto chiave in vari testi che presentano proposte rigenerazioniste per la Spagna, come la *Vita di don Chisciotte e Sancho* di Unamuno o le *Meditazioni del Chisciotte* di Ortega y Gasset. Riteniamo che, in modo analogo, *Il teatro dei burattini* di Falla propone un'idea di Spagna mediante il dialogo tra musica e letteratura. Falla pensa che l'opera cervantina (specialmente *Don Chisciotte*) racchiude una magnifica rappresentazione dell'anima eterna di Spagna (secondo l'espressione del compositore). L'analisi in parallelo del libretto, della messa in scena e della partitura ci mostra qual è la lettura che Falla fa del Chisciotte e che discorso politico soggiace a tale lettura.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Falla, Cervantes, don Quijote, identidad nacional española, ópera, diálogo interdisciplinar, tópico transmedial.

de Falla, Cervantès, don Quichotte, identité nationale espagnole, opéra, dialogue interdisciplinaire, topique transmédiat.

Falla, Cervantes, don Quixote, Spanish national identity, opera, interdisciplinar dialogue, transmedial topic.

Falla, Cervantes, don Chisciotte, identità nazionale spagnola, opera, dialogo interdisciplinare, topico transmediale.

En *El retablo de Maese Pedro* (1923), Manuel de Falla establece un rico diálogo con Cervantes y con la España de su época que gira en torno a la cuestión de la identidad nacional española. Basada en el homónimo episodio cervantino de la Segunda Parte del *Quijote*, esta ópera breve de marionetas, para orquesta de cámara y tres cantantes, encierra las reflexiones del compositor acerca de la creación artística y de su relación con la identidad nacional<sup>1</sup>, a partir del texto de Cervantes. Para respaldar y desarrollar esta afirmación, me centraré en un fragmento especialmente significativo: el final de la ópera, donde encontramos la cita o reelaboración musical de *Prado verde y florido* de Francisco de Guerrero, del villancico catalán *El diciembre congelat*<sup>2</sup> y de la cita musical del himno de España<sup>3</sup>.

Empecemos por matizar un aspecto crucial sobre el libreto: Falla adapta casi al pie de la letra el texto de Cervantes correspondiente al episodio del retablo de maese Pedro, salvo en lo que se refiere al final del episodio. La ópera de Falla empieza con maese Pedro anunciando el inicio de la representación de la historia de la liberación de Melisendra en su teatro de títeres, omitiendo toda la presentación de los personajes de la venta y de maese Pedro que hace Cervantes. La representación del romance de Melisendra<sup>4</sup> se va desarrollando con varias interrupciones y correcciones de don Quijote, quien paulatinamente se va implicando más y más en la historia narrada hasta que, confundiendo realidad y ficción, alza su espada contra la titiritera morisma que persigue a don Gaíferos y Melisendra y, con la intención de salvarlos, destroza, en su locura, el retablo y sus figuras. Hasta aquí, todo coincide con el texto cervantino. Sin embargo, donde Cervantes hace que don Quijote se dé cuenta del destrozo y pague generosamente las figuras

y la cena de cuantos se encuentran en la venta, descubriendo luego (y sólo al lector) que maese Pedro es el pícaro Ginés de Pasamonte, Falla omite toda esta parte y cierra la ópera con el destrozo del retablo, seguido de un exaltado discurso de don Quijote en el que dedica su victoria a Dulcinea y hace una loa a las glorias de la caballería andante.

Es en este «Finab», cuidadosamente construido sobre retazos de otros pasajes del *Quijote*, donde Falla empleará las citas musicales mencionadas. Por mucho que Falla tome prestadas frases de otras partes del *Quijote*, podemos muy bien decir que él es el autor de esta parte del libreto donde construye, a modo de *collage*, su propio desenlace del episodio. El hecho de que los añadidos que hace Falla al libreto estén extraídos de otros capítulos del *Quijote*, muestra un profundo respeto hacia Cervantes y su obra.

En cuanto a las razones de Falla para alterar dicho final, Torres Clemente señala que los fragmentos insertados al final del *Retablo* buscan «lograr un clímax contundente de la obra» (Torres Clemente, 2007: 300), lo cual, desde una perspectiva dramática, es cierto. Sin embargo, me gustaría señalar que estos fragmentos añadidos textuales desarrollan, también, otras funciones muy significativas. Las citas de otros capítulos del *Quijote* que Falla inserta en el libreto aluden a episodios concretos de la novela (que no han sido escogidos aleatoriamente) y reflejan rasgos estilísticos y tópicos literarios empleados por Cervantes que no aparecen en el episodio del retablo. Es decir, los añadidos al libreto dan muestra de que aunque Falla se centre en un capítulo concreto del *Quijote*, ofrece una visión de conjunto de ambas partes de la novela. Considero, pues, que *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, a pesar de estar centrado en un episodio concreto del *Quijote*, engloba, sin embargo, características y alusiones de toda la novela de Cervantes.

Las alusiones a la totalidad de la novela, más allá del episodio del retablo, podemos verlas reflejadas no sólo en el libreto, sino también en la partitura, mediante determinadas citas musicales. A este respecto, comentaré las dos citas musicales que son, en mi opinión, las más destacadas y representativas. Ambas citas se encuentran

<sup>1</sup> Nos referiremos a esta relación más adelante, al hablar del concepto de *historia interna* de Giner de los Ríos y al concepto de *intrahistoria* de Unamuno.

<sup>2</sup> El villancico, de origen medieval, está transcrito en *El llibre vermell*.

<sup>3</sup> La primera cita musical es identificada por Antonio Gallego (Gallego, 1987: 692); las dos últimas citas mencionadas son identificadas por Christoforidis en su tesis doctoral (Christoforidis, 1997).

<sup>4</sup> Siguiendo la historia que narran los distintos romances sobre el tema, Melisendra, hija del emperador Carlomagno, lleva siete años cautiva en tierra de moros. En el fragmento que narra maese Pedro, don Gaíferos, caballero casado con Melisendra, va él solo a rescatarla.

en el «Finab» del *Retablo*. Una de ellas es el villancico *El diciembre congelat*, a la que nos referiremos más adelante; la otra se sitúa en el momento en que don Quijote, en pleno brote de locura, canta una oda a Dulcinea (compases 798-814), cuyo texto corresponde a la primera parte del desenlace creado por Falla mediante fragmentos añadidos al texto original del episodio.

La alusión de don Quijote a su dama Dulcinea, tan característica del personaje y tan presente en ambas partes de la novela, no aparece ni tras el destrozo que hace don Quijote del retablo, ni en ninguna otra parte de este episodio en concreto. El fragmento que añade el compositor dice así: «¡Oh, Dulcinea, señora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas; ... norte de mis caminos, ... dulce prenda y estrella ... de mi ventura!»

Estas líneas añadidas por Falla muestran la parodia de tema amoroso, tan característica en el *Quijote*. Resulta interesante analizar cómo dicha parodia alude, en este fragmento, tanto de los relatos caballerescos como a la literatura pastoril a través de la combinación del texto del libreto con la construcción musical del fragmento y su puesta en escena. Para acompañar el texto citado, Falla emplea una reelaboración musical de la villanesca *Prado verde y florido* de Francisco de Guerrero, en cuya letra encontramos representado el tópico literario del *locus amoenus*. Se aprecia en la elección de la villanesca la influencia del musicólogo Cecilio de Roda a través de la conferencia «Las canciones del *Quijote*» que ofrece en el Ateneo de Madrid con motivo del tercer centenario de la primera parte de la novela (Roda, 1905: 455-466). En dicha conferencia, el musicólogo señala cómo don Quijote «por devoción á su dama entona el madrigalete á Dulcinea, al son de sus mismos suspiros» (Roda, *id.*: 455) y, a continuación, presenta esta villanesca de Guerrero como muy similar al madrigalete que aparece en la novela. No es, por tanto, coincidencia que Falla emplee precisamente esta melodía. Pero, además, si revisamos la letra de *Prado verde y florido* vemos que se inscribe en una visión bucólica de la naturaleza, propia de la literatura pastoril. Podríamos decir, por tanto, que la cita musical tiene un cierto carácter programático. A todo ello se añade el uso de instrumentos pastoriles en este

fragmento. Falla, siguiendo, de nuevo, las indicaciones de Cecilio de Roda en «Los instrumentos músicos y las danzas en el *Quijote*» (Roda, 1905: 147-178), conferencia también publicada con motivo del tercer centenario de la primera parte del *Quijote*. En su artículo, Roda expone que Cervantes hace uso de distintas categorías de instrumentos según su contexto de uso, diferenciando entre instrumentos militares, pastoriles, aristocráticos, populares, etc. No es nuestra intención analizar aquí la reconstrucción del imaginario musical cervantino en *El retablo*; nos limitaremos a señalar que en la instrumentación del fragmento se aprecia un uso predominante de instrumentos *pastoriles* más allá, incluso, de las afirmaciones de Roda.

Por otra parte, encontramos en este mismo fragmento una parodia similar, pero que también alude a los relatos caballerescos: a través del tratamiento musical en tempo lento y pesante, así como las indicaciones de que debe cantarse «como en éxtasis» y el uso de algunos giros musicales que recuerdan a la música religiosa, son una hábil caracterización del tema del amor cortés, un amor platónico, espiritual, en el que la dama ocupa el rol de Señor del caballero. A la puesta en escena de un don Quijote en éxtasis sobre un canto con reminiscencias religiosas, habría que añadir que el tópico del *locus amoenus*, más allá de la visión bucólica, idealizada, de la naturaleza como confidente de inquietudes amorosas, ha sido también empleado tradicionalmente por la literatura cristiana en sus descripciones del paraíso (como en *Los milagros de Nuestra Señora* de Berceo, por ejemplo), lo cual incide en la religiosidad evocada en este fragmento<sup>5</sup>. Vemos, pues, la alusión a otras partes de la novela a través de la reproducción de algunos de los tópicos literarios del *Quijote* mediante la combinación del libreto, la música y la puesta en escena: Falla hace presentes, con la reelaboración de esta cita musical, la frecuente parodia que hace Cervantes a la literatura pastoril (uno de los géneros literarios más presentes a lo largo de la

<sup>5</sup> Sobre el tópico del *locus amoenus* véase: Azaustre y Casas, 1997: 59-60. Sobre el tópico pastoral en música, véase: Monelle, 2006: 185-290; en el mismo estudio desarrolla también la presencia de lo religioso sobre el tópico pastoral (Monelle, 2006: 198-206).

novela) y al amor cortés. Pero además, al situar esta cita precisamente al final de la obra, parece hacer referencia a la última fantasía de don Quijote cuando, en su lecho de muerte, Sancho, viendo con el fin de las fantasías caballerescas el fin de don Quijote, le propone hacerse pastores e iniciar una nueva aventura en el marco bucólico pastoril. Dicha alusión a la última fantasía de don Quijote y Sancho queda más clara si tenemos en cuenta la cita del villancico catalán.

El «Final» del *Retablo* comienza con la cita del villancico catalán *El decembre congelat*, precediendo justamente la cita que acabamos de comentar, y sucediéndola para cerrar la sección que forman conjuntamente. El mismo Falla afirma, respecto a las diferentes melodías de origen popular empleadas en *El retablo*, que todo es música popular castellana a excepción de un villancico catalán, como explica Jean-Aubry citando las palabras del propio compositor (Jean-Aubry, 1923):

(...) before writing, I saturated myself in the music of the Cervantes period and I also studied the scales used in the music which, in Spain, preceded Cervantes; because you must remember that when Cervantes wrote *Don Quixote*, knight-errantry had already become a thing of the past, and, therefore, it is to previous centuries that the great Spanish composer is referring in his immortal masterpiece.

Falla señalará la presencia de esta cita musical en concreto en varias ocasiones. ¿Qué representa esta cita de un villancico catalán? ¿Por qué Falla quiere destacarlo frente a otras citas y reelaboraciones musicales que no menciona? En los distintos estudios que se han realizado sobre *El retablo* de Falla, no he encontrado ninguna explicación sobre el motivo por el que Falla emplea esta cita de origen catalán. Considero que esto se debe a una visión del *Retablo* centrada exclusivamente en el estudio del episodio de maese Pedro escogido por Falla, en el que no encontramos ninguna explicación sobre las posibles connotaciones de esta cita. Sin embargo, si nos distanciamos del contenido del episodio y pensamos en un homenaje global a la novela cervantina (como veníamos analizando), entonces la presencia de este villancico catalán adquiere pleno sentido. El final de la tercera

salida de don Quijote, que es también el final de la novela, tiene lugar en Cataluña. Cuando don Quijote llega a Barcelona, es reconocido por todos, ya que han leído las aventuras publicadas de la Primera Parte de la novela y, también, las apócrifas de Avellaneda. Vemos al final de la novela de Cervantes cómo don Quijote alcanza la cima su locura al haber logrado una de las glorias de la caballería: la fama. No es, pues, casualidad que en el canto que hace don Quijote a la caballería andante (uno de los añadidos de Falla) el compositor emplee entre los varios fragmentos citados en su construcción del libreto uno que hace referencia explícita al «libro de la Fama»:

¡Dichosa edad y dichosos siglos aquellos que vieron las fazañas del valiente Amadís, del esforzado Felixmarte de Hircania, del atrevido Tirante el Blanco, del invencible don Belianís de Grecia, con toda la caterva de innumerables caballeros, que con sus desafíos, amores y batallas, llenaron el libro de la Fama!

Es en tierras catalanas donde, al ser don Quijote derrotado por el caballero de la blanca luna, se iniciará el principio del fin. Falla no emplea esta cita en cualquier punto de la narración, sino sólo al final de la ópera, cuando don Quijote lucha contra los ilusorios malhechores, ofrece su nombre a las víctimas salvadas y ensalza la figura del caballero. El hecho de situar el villancico justo antes de la cita que refleja la parodia pastoril, refuerza la alusión a la proposición de Sancho de iniciar una nueva aventura, esta vez en el marco del bucolismo pastoril.

La cita del villancico catalán, de carácter desenfadado, acompaña a don Quijote en su destrozado del retablo en fuerte contraste con los cantos desesperados de maese Pedro, quien le pide, sin éxito, que se detenga. Este llamativo contraste entre el carácter musical de las intervenciones de ambos personajes resalta el choque entre el plano de la fantasía que vive don Quijote y la realidad que están viendo maese Pedro y el resto de los personajes. Podemos, por tanto, decir que Falla no sólo representa en su *Retablo* otras partes del *Quijote* sino que, además, evoca el estilo de escritura cervantino. Creo que es esto a lo que se refiere, en parte, en una carta que escribe el compositor a Adolfo Salazar en la que hace la siguiente afirmación:

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 de *El r[etablo]* ciertos valores éticos y estéticos que se revelan en la obra de Cervantes. (No sé si me explico, p[er]o sí sé lo que quiero decir)<sup>6</sup>.

Como vemos, Falla se refiere a los *valores éticos y estéticos* de la obra de Cervantes, así como habla de Cervantes como artista de *nuestra raza*. Empezábamos este artículo diciendo que *El retablo* de Manuel de Falla gira en torno a la cuestión de la identidad nacional española y que las reflexiones del compositor parten de su relación con la creación artística. Ha llegado el momento de explicar dicha afirmación.

A finales del siglo XIX y principios del XX los conceptos de *historia interna e intrahistoria* son de gran importancia. Giner de los Ríos, muy influido por el pensamiento de Friedrich Krause, establecerá una distinción muy importante en el imaginario de la época entre *historia externa* o política e *historia interna* o cultural. La *historia interna* es la que Giner considera *la verdadera historia* por ser, en su opinión, el único modo de acceder al mundo interior de un pueblo y de definir los rasgos del carácter o del genio nacional a través de sus creaciones artísticas. Muy ligado a este concepto de *historia interna* como verdadera historia está el concepto de *intrahistoria* de Unamuno. Desde una visión regeneracionista, para poder resolver los problemas de España había que conocer su origen así como las virtudes del carácter español que podían, bien orientadas, conducir hacia la regeneración de la nación. El mejor medio de conocer tanto las virtudes de los españoles como los orígenes de su decadencia era la intrahistoria. De ahí la importancia de la recuperación los clásicos literarios del siglo de oro para el nacionalismo español. Así, se consideraba que una obra literaria como el *Quijote* encerraba los verdaderos rasgos del *alma*

<sup>6</sup> Carta de Manuel de Falla a Adolfo de Salazar, Granada, 1924. Borrador manuscrito. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia n° 7569.

*española*, expresión habitual en la época y presente en el epistolario del propio Falla refiriéndose, como veremos, precisamente a la obra de Cervantes.

Dentro de la perspectiva historiográfica liberal que sitúa a Castilla como punto unificador de España, dos de los grandes iconos de la identidad nacional española serán Cervantes y don Quijote (y a menudo veremos cómo se (con)funden autor y personaje). Ya a finales del XIX, Unamuno, seguido por otros intelectuales españoles como Azorín u Ortega, tomará el *Quijote* para la identificación de los rasgos del carácter del pueblo español como punto de partida para reflexionar sobre el «problema de España» y los posibles caminos para su regeneración (Unamuno, 1905). *Don Quijote* pasará a ser un clásico literario con cada vez más lecturas políticas, utilizado desde los más variados posicionamientos (sería el caso, por ejemplo, de otros nacionalismos –como el catalán– que emplean diferentes lecturas del personaje para discutir el centralismo castellano).

Así pues, al elegir Manuel de Falla el *Quijote* como tema para una obra musical, no sólo está haciendo un homenaje a uno de los grandes clásicos literarios españoles, sino que a través del diálogo entre música y literatura que plantea en *El retablo*, se está también posicionando dentro del contexto político de su época. Su visión del *Quijote* queda claramente expresada en una carta que envía Falla a Juan José Mantecón en diciembre de 1932, a raíz de una crítica que éste ha realizado del *Retablo*:

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<sup>7</sup>...

Hablar de «un valor esencial y eterno» y de la «representación del alma eterna de España» sitúa muy

<sup>7</sup> Carta de Manuel de Falla a Juan José Mantecón. Granada, 22-XII-1932. Copia mecanografiada, Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia n° 7235.

claramente *El retablo* de Falla como una contribución, desde el ámbito musical, al tipo de reflexiones que vemos en Unamuno, Azorín, Ortega, etc. La elección de este tema literario representativo de Castilla se verá reforzada por la evocación y el uso predominante de citas de música antigua castellana, así como el diálogo establecido con la novela cervantina.

Manuel de Falla es un compositor que se califica a sí mismo de nacionalista español, y con el mismo apelativo de nacionalista ha calificado su música, y así aparece en los diferentes estudios sobre su obra. Consecuentemente, y teniendo en cuenta la importancia del *Quijote* en la construcción de una identidad nacional española así como la relación entre el arte y el carácter del *alma española* que veíamos a través del concepto de intrahistoria, creo que es necesario plantear una relectura del *Retablo* que revise las relaciones que establece Falla entre música, literatura y política. Para ello, podríamos muy bien empezar por la relectura de la cita del villancico catalán *El diciembre congelat*. Antes planteaba la pregunta de por qué Falla emplea esta cita y por qué señala tanto esta cita musical como recalca su origen catalán, frente a muchas otras melodías citadas o reelaboradas que ni siquiera menciona. Bien, creo que desde el análisis de cómo refleja Falla su visión del nacionalismo español en el *Retablo* completaremos la respuesta a esta pregunta.

A finales del siglo XIX, los movimientos ideológicos, en Cataluña y País Vasco, que buscan definir una identidad propia y tener autonomía y unidad, se intensifican. El movimiento nacionalista catalán muestra un claro malestar tanto con la administración política de la Restauración como con la interpretación castellano-céntrica de la historia de España. Frente a la defensa de Castilla como la esencia de España, el catalanismo político defiende que los males de España proceden, precisamente, de la primacía castellana. No es, por tanto, de extrañar que, siendo don Quijote el gran icono identitario de la visión castellano-céntrica de España, encontremos algunos ataques desde el nacionalismo catalán al *carácter castellano* a través de una lectura negativa de la personalidad de don Quijote, como hombre anti-práctico que siendo débil de cuerpo e inteligencia emprende las ac-

ciones más difíciles (Fox, 1997: 75). Simultáneamente a este catalanismo político se produce, también, sobre todo en el último tercio de siglo, un catalanismo centrado en lo cultural mediante el que se producirá una renovación y estimulación de la literatura, el arte y la historia, y la recuperación de su tradición artística. Si bien los partidarios de una España unificada desde Castilla considerarán el catalanismo político como una amenaza de ruptura de la unidad nacional, no responderán necesariamente de forma negativa ante el catalanismo cultural. Su postura plantea la predominancia de Castilla en la conformación de la identidad nacional española, si bien no su exclusividad. La diversidad cultural y lingüística es considerada por muchos como un enriquecimiento del espíritu nacional, siempre y cuando no amenace con la fragmentación de una España unificada desde Castilla.

Es en este tipo de postura donde creo que se sitúa Manuel de Falla. En la biblioteca del compositor encontramos, entre sus libros, varios fragmentos marcados que reflexionan sobre esta postura. Uno de ellos pertenece a *Horas de España* de Álvaro de las Casas que, si bien por fecha es una adquisición bastante posterior a la composición del *Retablo*, me parece una buena ilustración de esta postura que Falla parece compartir:

No puede amar a su nación quien no ama su país nativo y comenzar por afirmar este amor como base para un patriotismo más amplio. El regionalismo egoísta es odioso y estéril, pero el regionalismo benévolo y fraternal puede ser un gran elemento de progreso y quizá la salvación de España (Casas, 1940: 13)<sup>8</sup>.

En la cita del villancico catalán puede verse, también, una muestra de reconocimiento hacia la tradición artística catalana como parte de la tradición artística española; muestra que se ve claramente en la última obra (inacabada) de Manuel de Falla: *L'Atlàntida*, construida sobre el poema homónimo de Verdaguer. Podría el lector preguntarse cuáles son las indicaciones, dentro de la partitura, que me llevan a interpretar la presencia de *El diciembre congelat* como una alusión al posicionamiento nacionalista español que respeta la diversidad cultural de

<sup>8</sup> Respecto a este fragmento Falla anota la relación con las reflexiones de Menéndez y Pelayo: «134/Regionalismo (Mz Pelayo)».

las distintas regiones de España, por parte de Falla. De nuevo, se trata de una lectura de conjunto (y no de cada cita musical por separado) de este fragmento final del *Retablo*.

Falla concluye *El retablo* con otra cita musical indiscutiblemente connotada desde un punto de vista político: la Marcha de los granaderos o Marcha real, es decir, el posteriormente llamado himno de España. Esta cita aparece justo al final, tras el último de los añadidos que hace Falla al libreto, en el canto de don Quijote a las glorias de la caballería andante. La cita del himno de España acompaña a la última frase de don Quijote, la que cierra *El retablo*: «En resolución: ¡Viva, viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!» (cc. 881-892). Anticipando el carácter musical de la marcha militar, todo el canto a la caballería andante es muy rítmico y marcado, y la parte de don Quijote tiene indicaciones de carácter que resaltan el entusiasmo del personaje. Justo antes de llegar a la última frase de don Quijote, hay una cadencia con muy poco *ritardando*, pero que marca claramente la separación resaltando lo que viene a continuación, que es la cita de motivos musicales literalmente tomados del himno nacional. La cita, fácilmente visible al leer la partitura, no resulta para nada obvia en la audición de este fragmento (lo cual, salvo en contadas excepciones, es lo habitual en las citas musicales que encontramos a lo largo del *Retablo*). Es decir, aunque Falla emplee la cita musical del himno de España, no prevee que sea detectada a simple escucha; tal vez por ello sea aún más significativa su presencia.

La utilización de esta marcha, haciendo uso del tónico musical de lo militar y de la lucha, es una estrategia musical muy apropiada para retratar la alabanza que está haciendo don Quijote a las glorias de la caballería andante (guerreros, al fin y al cabo). Además, don Quijote canta esta alabanza como muestra de su reciente (e imaginada) victoria en la lucha contra los moros que perseguían a don Gaiferos y Melisendra. Retrata, pues, el carácter guerrero del caballero andante, así como la batalla recién librada por don Quijote. La cita musical del himno de España es la última cita del *Retablo* y apa-

rece en la última frase de don Quijote, el momento culminante de la ópera. Al principio, la cita melódica se divide en fragmentos que se alternan entre los distintos instrumentos de la orquesta, acompañando el canto de don Quijote; sin embargo, en la parte final de su canto también veremos fragmentos del himno en la línea vocal de don Quijote. Es decir, don Quijote queda directamente vinculado a la cita del himno de España en *El retablo* de Falla.

Por supuesto, si dejamos de lado las cartas que hemos citado más arriba, podríamos hacer múltiples lecturas de esta cita. Por ejemplo, al culminar la obra con el delirio de don Quijote, podríamos entrar en el debate sobre si se trata o no de una locura ejemplar y, por tanto, plantear la posibilidad de una visión irónica del patriotismo. Sin embargo, creo que aun sin revisar su correspondencia, Falla deja muy claro su posicionamiento en la construcción y articulación conjunta del libreto, la música e indicaciones interpretativas, así como en las acotaciones escénicas. Al leer las «Notas sobre la ejecución vocal» que Falla publica junto a la partitura, vemos que el compositor hace observaciones muy significativas en lo que a su visión del *Quijote* se refiere. En ellas explicita, por ejemplo, que «La parte de Don Quijote deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exagerando la interpretación de las indicaciones musicales hasta sus menores detalles».

Si revisamos cuál es la recepción que hacen los románticos alemanes del *Quijote* y su influencia en la recepción del *Quijote* en la España de finales del siglo XIX y principios del XX (e, incluso, bastante posterior), veremos dónde se sitúa la lectura de Falla. Las interpretaciones que hicieron los románticos alemanes (los hermanos Schlegel, Schelling, Tieck y Richter) en el paso del siglo XVIII al siglo XIX tuvieron una enorme influencia en la recepción posterior del *Quijote* en general y en la recepción nacionalista española de la figura de Cervantes y su genial novela, en particular, marcando toda la crítica posterior. Las ideas fragmentarias que presentaron en pasajes de conferencias, fragmentos dentro de sus tratados o escritos ocasionales, tuvieron tal potencial interpretativo que se siguieron desarrollando durante el

siguiente siglo y medio (o más). Veamos un breve resumen (a penas unas pinceladas) de la recepción de los románticos alemanes para poder analizar hasta qué punto afecta a la lectura que hace Falla del *Quijote*.

En el comentario que escribe Friedrich Schlegel a la traducción del *Quijote* al alemán realizada por Tieck, Schlegel sitúa el *Quijote* como síntesis del espíritu nacional español y como paradigma de la literatura romántica (Romero Tobar, 1989: 116). Resalta la alternancia entre ironía y entusiasmo y considera la obra digna de admiración por su estilo armonioso, su flexibilidad y el buen gusto con que está escrita. A todas estas virtudes se suma un valor añadido: el retrato de la caballería medieval (mediante la presencia, por ejemplo, del romance-ro) y de la España de Cervantes, combinando lo realista con lo pintoresco (cualidades de la épica y el teatro). Tieck, por su parte, admira y remarca la profundidad del humor cervantino en el *Quijote*, y lo asciende desde la clasificación dieciochesca de parodia y sátira a una novela idealista irónica. Richter y F. Schlegel consideran el *Quijote* como una gran obra épica romántica. Vemos, pues, cómo el *Quijote* va tomando un cariz serio que se hace aún más patente con la lectura simbólica de A. W. Schlegel de don Quijote y Sancho como simbolización de la poesía y la prosa de la vida. A. W. Schlegel ve en Dulcinea, en tanto amor platónico, puro e idealizado, la representación de la nobleza, el idealismo y la religiosidad de don Quijote, cobrando gran importancia. Richter, siguiendo una línea similar, ve en don Quijote y Sancho la representación de dualidades como alma y cuerpo, idealismo y realismo, etc. Por su parte, Schelling reflexiona sobre cómo las aventuras de don Quijote son una representación de la lucha simbólica lo real y lo ideal. La dicotomía entre ilusión y realidad será ampliamente desarrollada por la crítica posterior.

Retomemos un momento el episodio cervantino de maese Pedro y la adaptación de Manuel de Falla, tratando de proyectar sobre él las interpretaciones recién mencionadas. La síntesis del espíritu nacional español mediante el retrato de la caballería medieval y la combinación de lo realista con lo pintoresco queda perfectamente recogido en el episodio del retablo. La figura

peculiar de maese Pedro, acompañado por un mono adivino, trae consigo un teatro de títeres que representa una de las historias del romancero<sup>9</sup> más populares en la época: la historia de la liberación de Melisendra, situada en un tiempo remoto medieval, nos conduce desde la corte de Carlomagno hasta la tierra de moros donde está presa la princesa Melisendra. Sin embargo, don Quijote, con sus correcciones e interrupciones, no nos dejará olvidar la realidad de la venta en la que se narra y representa esta historia. Las dicotomías como idealismo y realismo son fácilmente proyectables, sobre todo contrastando cómo don Quijote cree en la verdad de la historia de Melisendra, frente a maese Pedro, que la utiliza como forma de ganar dinero, mientras trata con ironías a don Quijote. Una vez don Quijote se sumerge en la historia y decide luchar contra los moros que persiguen a don Gaiferos y Melisendra, veremos llevada a la página (o a la escena, en el caso de Falla) la lucha simbólica entre ilusión y realidad de la que habla Schelling.

En este episodio, Cervantes hace muchos guiños cómicos que ridiculizan tanto a don Gaiferos como a Melisendra, guiños justificados dentro de la historia partiendo de que es maese Pedro (un pícaro disfrazado) el responsable de la obra y, por tanto, de su contenido. La visión del humor cervantino como un humor serio, profundo, que veíamos a partir de Tieck, se aprecia en el *Retablo* de Falla desde las indicaciones a la ejecución vocal (con un don Quijote de «noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime») hasta la puesta en escena en combinación con la partitura (más de relieve al final de la ópera, cuando don Quijote canta alegremente su victoria mientras maese Pedro se lamenta desesperado).

De las observaciones planteadas por los románticos alemanes sólo hay una que no está presente originalmente en el episodio cervantino del *Retablo*: el personaje de Dulcinea, con toda su carga simbólica. No obstante, como antes comentábamos, Falla soluciona esta ausencia en su *Retablo*, presentándola, además, con todas las connotaciones simbólicas mencionadas. En el fragmento de la oda a

<sup>9</sup> La presencia del romancero vendrá, a su vez, potenciada por Falla a través de varias citas musicales empleadas en el *Retablo*.



Dulcinea, señalábamos anteriormente cómo don Quijote canta una reelaboración de *Prado verde y florido* de Francisco de Guerrero, en el que queda ampliamente representado el tópico del *locus amoenus*. Dicha reelaboración la lleva a cabo el compositor en un tempo mucho más lento y con cadencias que nos transportan a las de la música religiosa, a lo cual se suma la acotación de que don Quijote debe cantar «absorto, con la mirada en alto». En sus notas al programa queda un poco más clara la actitud de don Quijote, que «al invocar a Dulcinea queda como en éxtasis, la mirada en alto, entonando un canto a la señora de sus pensamientos»<sup>10</sup>. Como también decíamos más arriba, en la dedicatoria de la victoria recién obtenida a Dulcinea, vemos la caracterización de la dama como Señor del caballero propia del amor cortés. En el amor cortés, la dama funciona como una especie de dios: el caballero se encomienda a ella sin que esté presente, le pide protección, le dedica sus victorias, etc. En este sentido, las reminiscencias religiosas que emplea Falla en este fragmento (tanto musicales como escénicas) son una hábil caracterización del amor cortés. No obstante, considero que tienen una segunda intención que consiste, precisamente, en representar la inquebrantable fe de don Quijote situando a Dulcinea como símbolo de su nobleza, idealismo y religiosidad, en la línea de la interpretación de A. W. Schlegel. Don Quijote pasó a representar, para muchos, la figura del creyente por excelencia. En una construcción de la historia de España como la historia de los triunfos del cristianismo y, por tanto, una primera configuración de la identidad nacional española como cristiana, esta característica de don Quijote (entre tantas otras) lo hace especialmente propicio como icono del nacionalismo español. Esta visión de don Quijote como creyente tenía especial importancia para alguien tan profundamente católico como era Manuel de Falla. Así, cuando el compositor trata de representar en su *Retablo el alma eterna de España* es, por supuesto, la de una España católica.

<sup>10</sup> Manuel de Falla, *Notas al programa*, borrador manuscrito, ref. 9006-3, Archivo Manuel de Falla. Las notas son publicadas por primera vez en el programa de mano del 30 de enero de 1925 en el Teatro San Fernando de Sevilla y serán luego utilizadas para el programa de otras representaciones del *Retablo*.

El episodio del *Quijote* que nos ocupa —el retablo de maese Pedro— fue utilizado en la época por autores como Unamuno, como analogía crítica dentro de las reflexiones sobre la esfera política nacional. En la distinción entre una España oficial (que se equipara a la ficción, al teatro, a la farsa) y una España real, que presenta un estado mucho más lamentable de lo que la España oficial quiere reconocer, se emplea la imagen del retablo de maese Pedro para representarla. Otros autores de la época, como Azorín, hacen también el símil entre la España oficial y la representación teatral. Manuel de Falla no sólo estaba familiarizado con dicha comparación, sino también interesado, como podemos ver en algunos de sus libros cuando señala pasajes como el siguiente de Azorín, de *Páginas escogidas* (Azorín, 1917: 319): «la falacia de los parlamentarios, la eterna tramoya del discurso grandilocuente, del “mañana”, de las “conveniencias políticas”, “de los derechos adquiridos”...».

La elección del episodio concreto del retablo resulta, desde luego, significativa. La interpretación que hace Falla del *Quijote* en *El retablo* refleja la influencia de las reflexiones críticas de la Generación del 98 en un giro de su nacionalismo musical desde el andalucismo hacia el castellanismo, participando en el debate nacional a través de un diálogo entre música, literatura y política. Tras la exposición que venimos haciendo de don Quijote como icono de la identidad nacional desde su construcción castellana, y habiendo situado a Falla claramente a favor de una España católica, unificada desde Castilla, las tres citas musicales del Final del *Retablo* son una representación de su visión del nacionalismo español. Mediante la religiosidad de don Quijote, así como la presencia de lo catalán en combinación con el himno de España, Falla otorga un carácter patriótico al personaje, a la novela y a Cervantes, como representativos del *alma eterna de España* en tanto iconos representativos de la identidad nacional española. Así pues, el himno de España culmina y redondea la defensa de Falla de una España católica, unificada desde Castilla, abierta al regionalismo *fraternal* del catalanismo cultural, pero no a los nacionalismos separatistas, y sitúa la obra de Cervantes como representativa del carácter del pueblo español.

## Bibliografía

- AZORÍN (1917), *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja.
- AZAUSTRE, Antonio & CASAS, Juan (2001), *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel.
- Carta de Manuel de Falla a Adolfo de Salazar, Granada, 1924. Borrador manuscrito, Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia nº 7569.
- Carta de Manuel de Falla a Juan José Mantecón. Granada, 22-XII-1932. Copia mecanografiada, Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia nº 7235.
- CASAS, Álvaro de las (1940). *Horas de España*, Buenos Aires: Rueda.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (1997), *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*, Tesis doctoral, The University of Melbourne.
- CLOSE, Anthony (2004), «Las interpretaciones del “Quijote”», Francisco Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, vol. 1, pp. CLX – CXCI.
- (2005), «La concepción romántica del Quijote», Gonzalo G. Djembé (ed.), Barcelona: Crítica.
- FALLA, Manuel de, *Notas al programa*, borrador manuscrito, ref. 9006-3, Archivo Manuel de Falla.
- FOX, Inman (1997), *La invención de España*, Madrid: Cátedra.
- GALLEGO, Antonio (1987), «Dulcinea en el prado (verde y florido)», *Revista de Musicología*, 10 (2), pp. 685-699.
- JEAN-AUBRY, Georges (1923), «De Falla Talks of His New Work Based on a Don Quixote Theme», *The Christian Science Monitor*, Boston.
- MONELLE, Raymond (2000), *The Sense of Music*, Princeton: Princeton University Press.
- (2006), *The Musical Topic*, Bloomington: Indiana University Press.
- MONTERO REGUERA, José (1997), *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2005), *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RODA, Cecilio de (1905), «Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote», *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, pp. 147-178.
- (1905), «Las canciones del Quijote», *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, pp. 455-466.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1989), «El Cervantes del siglo XIX», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 98-99, pp. 116-119.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2007), *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.