

## EXPOSICION

Del 27 de Febrero al 25 de Marzo 1996



Consell de Cent, 349 - 08007 Barcelona Tel. 215 45 92 - Fax 487 85 03

## EXPOSICION HOMENAJE A

Manuel Angeles Ortiz

(1895-1995)

con motivo del centenario de su nacimiento Oleos-dibujos-acuarelas-grabados

Coincidiendo con este centenario, el Archivo Manuel de Falla ha organizado la exposición "Un Retablo para Maese Pedro" -la cual nos ha cedido- y en la que se presentan reunidos los trabajos que realizaron Manuel Angeles Ortiz, Hermenegildo Lanz y Hernando Viñes para el estreno de esta obra de Manuel de Falla en París en 1923, y las sucesivas representaciones de Sevilla y Amsterdam.

La exposición "Un Retablo para Maese Pedro" tiene carácter itinerante:

Sala Exposiciones Archivo Manuel de Falla de Granada (19 Junio al 28 Julio 1995) Sala Dalmau de Barcelona (27 Febrero al 25 Marzo 1996) Sala Exposiciones Residencia Estudiantes de Madrid (Abril-Mayo 1996)

Exposición dedicada a Isabel Clara Angeles Alarcón y a su marido David Davidor.

Agradecemos la colaboración de la familia Lanz Durán.

AYUNTAMIENTO DE GRANADA. MINISTERIO DE CULTURA-INAEM. Con la colaboración de Previsión Española-Seguros.

## EN PERPETUA NOSTALGIA DE GRANADA

Juan Manuel Bonet

A Isabel Clara Angeles Alarcón y a David Davidov, que cuidan su legado

En este año del centenario del nacimiento de Manuel Angeles Ortiz, y cuando está en ciernes su magna retrospectiva en el Reina Sofía, de la que cabe esperar que fije definitivamente su perfil y su lugar en el concierto de su generación española, la del 27, no podía la Fundación Manuel de Falla no sumarse a las conmemoraciones en curso. Aunque la Granada de las vanguardias también dio a otros dos pintores muy estimables, Ismael González de la Serna y Hermenegildo Lanz, de los tres -ninguno de ellos nacido allá, por cierto- fue Manuel Angeles Ortiz quien logró, pese a ser todavía más fiel que los otros dos a la memoria de aquel paisaje de su juventud, una obra de alcance más universal

Jiennense de nacimiento, Manuel Angeles Ortiz pasó su infancia y adolescencia en Granada, a donde parece que la familia llegó en la emblemática fecha de 1898. Federico Carcía Lorca, Ismael González de la Serna -natural de Guadix- y Juan Cristóbal fueron algunos de sus primeros amigos, entre los cuales figuró además la totalidad de los contertulios del Centro Artístico y del Rinconcillo del Café Alameda, incluído, ya

a finales de la segunda década del siglo, el sevillano Lanz.

Los primeros rudimentos del oficio los aprendió Manuel Angeles Ortiz, a partir de 1910, en las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios, y con el pintor José Larrocha, que había sido el maestro de José María Rodríguez-Acosta y de José María López Mezquita, y que le presentó a Sorolla. La atmósfera de aquel taller la ha evocado con gracia el discípulo, que en él conoció a la modelo Francisca Alarcón, que en 1919 se iba a convertir en su esposa: Nos hacía copiar macetas con geranios, la Alhambra, gitanas, flores. Mientras pintábamos, él nos contaba chistes y cuentos verdes. En 1912, trasladó su residencia a Madrid, donde estudió en el taller de Cecilio Pla, un pintor mucho más importante, del que también fueron discipulos los mencionados Rodríguez-Acosta y López Mezquita, Gabriel Morcillo, o los futuros vanguardistas Bores y Pancho Cossío. Cecilio Pla, cuya enseñanza puede resumirse en su frase Yo no quiero que aprendan a pintar, sino a sentir la pintura, terminó aceptando -algo absolutamente excepcional en aquella época- que sus ex-alumnos se adscribieran a lo que entonces se conocía como "los ismos". Valen mucho esos muchachos. Caen a veces en extravagancias y en errores; pero algo bueno dejará este movimiento, como lo han dejado todos, le escribía, en 1925, al ministro de turno, a propósito de Bores, de Cossío, de Dalí. Lo cierto es que los muchachos, y en especial Bores y Manuel Angeles Ortiz, escucharon bastante a aquel maestro, y tuvieron siempre presentes algunas de sus máximas.

Durante los años diez, Manuel Angeles Ortiz, que en 1915 expuso en el Centro Artístico en compañia de su condiscípulo Ramón Carazo, practicó el arte que se podía esperar de él, un arte en el que conviven destellos impresionistas, aprendidos junto a Cecilio Pla, o en la exposición de pintura francesa que se celebró en Madrid en 1917, y deudas para con Zuloaga y Romero de Torres,



Manuel Angeles Ortiz. Proyecto de monumento a Federico García Lorca.

dos de las figuras entonces en boga. La niña del cuello blanco (1915), o el retrato de una Joven ansotana (1917) son en ese sentido obras significativas, que aunque tienen un indudable encanto, nos interesan sobre todo en tanto que reliquias de la prehistoria de un artista que pronto iba a elegir nuevos derroteros.

1919 es un año clave en la vida de Manuel Angeles Ortiz, ya que fue entonces cuando, en compañía de Lorca, que acababa de publicar *Impresiones y paisajes*, y de otro amigo, conoció a Manuel de Falla, que pasaba una temporada en Granada, donde se iba a establecer al año siguiente.

Si el retrato al óleo del compositor Angel Barrios (hacia 1918), el autorretrato de 1919 o la muy simbolista litografía de 1920, en la que representa a su esposa leyendo a la luz de un candil, siguen inscritas todavía en la problemática tradicional, los de Hermenegildo Lanz, Federico García Lorca y sus hermanos Francisco e Isabel García Lorca, realizados a lápiz, y que se escalonan entre 1920 y 1924, fecha en que el del poeta se publicó en el Boletín del Centro Artístico, ya nos hablan de un Manuel Angeles Ortiz que ha asimilado la lección ingresca del Picasso de la silueta de Falla, que sin duda conoció a través del retratado, y al poco de ser realizada.

La poesía de su pintura y la pintura de mi poesía nacen del mismo manantial. Esta frase de Lorca sobre Manuel Angeles Ortiz se ha citado hasta la saciedad, y sin embargo hay que volver a hacerlo, porque si en la obra de otros de los pintores del 27, y en general de nuestra vanguardia, es posible encontrar vetas líricas, ninguna resulta tan rica y tan ejemplar en este sentido como la del autor de los Albaicines. A lo largo de toda su producción, se puede comprobar cómo los sucesivos estilos que adopta, estilos en los que, del cubismo en adelante, siempre interviene una componente constructiva, son transformados por él en otra cosa, generalmente en base a dotarlos de mayor densidad lírica. La proximidad con Lorca, que en el Libro de poemas (1921) con que se abre su obra en verso le dedica el titulado "Ritmo de otoño", constituye en ese sentido un dato que trasciende la anécdota biográfica.

Una de las primeras obras en que Manuel Angeles Ortiz practica el cruce, que hoy se nos aparece como típicamente veintisietista, entre el venero de lo popular, y el idioma lleno de aristas de la vanguardia, es su cartel, impreso sobre papel anaranjado, para el Concurso de Cante Jondo de Granada, de los días 13 y 14 de junio de 1922, organizado por el Centro Artístico y el Ayuntamiento de la ciudad, y fruto precisamente de los desvelos de Manuel de Falla, y de Lorca. El pintor, que entonces se encontraba en Granada, lleno de dolor por el fallecimiento, a comienzos de aquel año, y en Madrid, de su esposa, había sido uno de los firmantes del manifiesto en pro del evento.



Motivo alegórico de Manuel Angeles Ortiz para el I Concurso de Cante Jondo.

En el centro de la imagen, de neta influencia cubista y futurista, figura un corazón con un ojo que llora, atravesado por siete puñales. Alrededor, un abanico, una guitarra, unas partituras, una constelación de estrellas. A la derecha, un pequeño bodegón cubista con botella y vasos. Además de estos elementos, hacen su aparición sendos textos: Siguiriya, Soleá...

El Concurso de Cante Jondo, culminación de toda una labor en pro del folklore, marca de un sello indeleble a quien diseñó su cartel. Fue entonces -le escribirá éste, años más tarde, a Angel Caffarena- cuando mi pintura se fue cociendo: siempre he soñado tenga ese aire de tonada. Recordemos también aquella otra declaración, asimismo tardía, pero en la que resuena el eco de aquellos días juveniles: Querría que mi pintura fuese

igual que una guitarra cuando toca la soleá, profunda, sin artificio, primitiva, lírica, como el cante jondo, un motivo constante que le da carácter y se repite sin cesar. En otra ocasión, he propuesto a este respecto que si para el cubismo de otros compañeros suyos en el París de los años veinte se ha podido hablar de "cubismo atmosférico" o "cubismo impresionista", ante el suyo hablemos de "cubismo lírico", o incluso, por qué no, de "cubismo jondo".

Siempre dentro de una estética neopopularista, hay que mencionar otra obra de
1922 especialmente emotiva, la decoración,
en azulejos, de la tumba de su esposa en el
madrileño Cementerio de la Almudena; otro
azulejo del mismo año en recuerdo de la visita de Théophile Gautier a Granada, colocado por iniciativa de la tertulia del Rinconcillo; y su cubierta para el Boletín del Centro
Artístico. Realizaciones todas ellas menos
vanguardistas que el cartel del Concurso, y
muy cercanas a lo que entonces hacían otros
dos creadores también pertenecientes a la
galaxia Falla, me refiero naturalmente a Hermenegildo Lanz, y al propio Lorca.

Más o menos por aquella misma época, Manuel Angeles Ortiz fue uno de los implicados en el proyecto, a la postre no realizado, de excursiones titiritescas por la Alpujarra, proyecto también impulsado por Falla y por Lorca, y que en la distancia se nos aparece como el primer germen de la búsqueda de ese público popular que el poeta iba a encontrar, ya durante los años republicanos, con La Barraca.

Manuel Angeles Ortiz, que en una carta de 1919 había confesado su propósito de instalarse en París, y que en 1920 había viajado allá en compañía de su esposa, decidió, a finales de aquel mismo año 1922 que para él se había iniciado con la desaparición de aquélla, y luego había sido principalmente granadino, dar el salto a la capital francesa, a la que llegó en compañía de Emilio Prados, al que había conocido unos meses antes, durante una estancia en Málaga .

Falla guió, en la distancia, los primeros pasos por París de aquel granadino de 27 años. Entre las cartas de recomendación que le había entregado, había una para Picasso, principal "culpable" de la marcha de tantos jóvenes artistas españoles a la capital francesa, y del que Manuel Angeles Ortiz se iba a convertir en gran amigo. Otra estaba destinada a Ricardo Viñes, pianista satiesco y personaje maravilloso, a través del cual iba a entrar en contacto con los círculos de la nueva música -años después iba a hacer decorados para Satie y Poulenc-, y también con el jovencísimo Hernando Viñes, sobrino del primero, y con otros de los pintores, españoles y no españoles, que entonces se afanaban en buscar salidas al cubismo.

El momento culminante de la relación de Manuel Angeles Ortiz con Falla, fue obviamente el estreno del *Retablo de Maese Pedro*, celebrado el 25 de junio de 1923 en el palacio de la Princesa de Polignac, su comanditaria. Los decorados y figurines, de un neopopularismo andaluz ya plenamente contagiado de cubismo, los firman el pintor, autor además del fantástico telón, y Hernando Viñes, autor de la cubierta del programa de mano, mientras que son de Hermenegildo Lanz las cabezas de los títeres.

De 1925 datan unas fotografías, muy reproducidas, tomadas por Man Ray en una fiesta en casa del Conde Etienne de Beaumont, en las que Manuel Angeles Ortiz aparece en compañía precisamente de Picasso y su esposa Olga, y de Ricardo Viñes. La relación con el malagueño es clave para entender al Manuel Angeles Ortiz de aquellos años. Dalí, relatando, en su autobiografía, su primera visita a la figura central del París español, acaecida en 1926, precisaba que quien ejerció de introductor de embajadores en aquella ocasión, al igual que lo iba a hacer en el caso de Buñuel, fue Manuel Angeles Ortiz que seguía al cubista a un centímetro de distancia. Lorca, por su parte, que era quien le había enviado a Dalí, le escribía a Gasch: Es un discípulo de Picasso. Quizás el primero y al que desde luego Picasso quiere más. También los veranos fueron, para él, picassianos. Efectivamente, frecuentó, por aquellos años, localidades de la Costa Azul como Antibes o Juan-les Pins, donde fechó, en 1927, un paisaje hermosamente sintético.

Conocemos muy fragmentariamente la producción del Manuel Angeles Ortiz de

aquellos años, autor de dos individuales (la primera en 1926, y en la Galerie des Quatre Chemins, la segunda al año siguiente, y en la Galerie Berger) de las que de momento sabemos poco, pero por esos fragmentos está claro que en ella conviven "ingredientes" bastante diversos. Si Guitarra sobre la mesa (1925), reproducido dos años más tarde en el número gongorino de Litoral de Málaga, es picassianamente cubista, el mencionado paisaje de 1927 tiene ya que ver con la pintuta poética que entonces realizaban, también en París, Bores o Cossío. El surrealismo en su versión miroriana es el modelo, en cambio, de una Pintura que Victoria Combalía incluyó en su colectiva Ver a Miró (1993), pieza fechada "1925" en ese catálogo, pero que por mi parte tendería a considerar dos o tres años posterior. La abstracción es el paso lógico siguiente, y aflora en algunas ilustraciones, por ejemplo en las de la Poesía de perfil (1926), segundo libro de José María Hinojosa, o en la del cuarto número de Litoral, revista que pensaba haber dedicado a los dibujos del pintor un número de su colección de suplementos, en la que habían aparecido las Canciones de Lorca, una de ellas "Canción china en Europa", dedicada a su ahijada, Isabel Clara Angeles Alarcón, que entonces tenía seis años.

Pese a estas concomitancias, y a su condición de actor de *L'âge d'or* de Buñuel, Manuel Angeles Ortiz, recordando, muchos años después, aquella época, le declaró a

María Fortunata Prieto Barral: El surrealismo y su poesía onírica me fascinó, pero creo que fue más por frecuentar a algunos de sus protagonistas en pintura y en poesía: Dalí, Buñuel, Aragón, Eluard, Max Ernst, René Crevel. Añadiendo: no llegó a influirme perdurablemente como estética.

De todos los surrealistas, Crevel, cuyo retrato ingresco por Manuel Angeles Ortiz figura como frontispicio de La mort difficile (1926), era el más conectado con la buena sociedad. También frecuentó el pintor esta última, como lo prueba su amistad con la señora Errazuriz o con Isabel Dato, y algunos de su retratos, por ejemplo, el de Marie-Laure de Noailles, que tienen bastante que ver con los del Pruna de aquellos mismos años.

En 1932, bruscamente Manuel Angeles Ortiz rompe con París, cansado de una vida dispersa, tanto en lo sentimental y en lo estético. Alojado en un principio en casa de Altolaguirre y Concha Méndez, se incorporó entonces al Madrid del 27, a una España de la que no había estado del todo ausente, ya que además de sus colaboraciones mencionadas, figuró en alguna colectiva significativa como la de Pintores españoles residentes en París del Jardín Botánico madrileño y la Exposición Regional de Arte Moderno de Granada, ambas en 1929, o la Exposición de Arquitectura y de Pintura Modernas, celebrada al año siguiente en San Sebastián, y que habían organizado José Manuel Aizpurúa y Juan Cabanas.

En 1933, la individual de Manuel Angeles Ortiz en el Museo de Arte Moderno de Madrid, patrocinada por la Sociedad de Amigos del Arte, con prólogo del primero de los nombrados, y de Aleixandre, provocó una cierta polémica, en la que ambos poetas intervinieron, junto a Lorca y a Cernuda, firmando una réplica a la crítica de Manuel Abril en Luz. Apenas nada se sabe de lo expuesto en ella, pero tanto de la crítica de Abril como de un glosa de Eugenio d'Ors, cabe deducir que lo que principalmente se le reprochaba al pintor recién regresado era un cierto eclecticismo. De cara a la reconstrucción de aquel conjunto de lienzos, hay que utilizar la reproducción de uno de ellos, El misterio de la gran ciudad, de carácter surrealista, aparecida en el segundo número de Arte, así como la descripición de otro, el titulado Una señora elegante, que hace el diplomático y compositor chileno Carlos Morla Lynch en sus memorias: lleva pegada una tira de encaje, un trozo de seda plissé, y hasta un puñado de cabellos... Del impacto producido sobre el público de aquel entonces por todo aquello, nos da una idea el hecho de que en plena guerra civil, en su vengativa novela Madrid de corte a cheka (1938). Agustín de Foxá mencione la pintura de Manuel Angeles Ortiz como parte del paisaje del Madrid snob de los años de la República.

Manuel Angeles Ortiz fue, como no podía ser menos, y junto con Benjamín Palencia, Alberto, Ramón Gaya, Maruja Mallo, José Caballero y Alfonso Ponce de León, uno de los artistas con los que contó Lorca a la hora de plantearse una de las grandes empresas de su vida: el teatro ambulante universitario La Barraca, que junto con las Misiones Pedagógicas, emblematiza la "marcha al pueblo" de una generación que muy pronto iba a conocer la experiencia de las trincheras.

Otro hecho importante se sitúa por aquel entonces: la pertenencia de Manuel Angeles Ortiz al efímero Grupo de Arte Constructivo fundado por Torres García, y cuya única manifestación pública fue la participación en el Salón de Otoño de 1933. Lo curioso del caso es que, como ya ha sido señado en varias ocasiones, ninguno de los miembros de aquella agrupación, salvo Luis Castellanos durante un breve lapso de tiempo, fuera realmente constructivista, ni siquiera en la acepción torresgarciesca del término. Lo que sí les quedó a todos, incluídos Benjamín Palencia y Maruja Mallo, fue una preocupación por la geometría, por el número, por la divina proporción, que contribuyó a hacer más precisas sus respectivas obras.

Aunque nuevamente debemos decir que una cierta niebla rodea la contribución de Manuel Angeles Ortiz a aquel episodio, parece que no caló entonces en él el ejemplo de Torres García. Como luego veremos, la obra del uruguayo, para el cual la geometría era perfectamente compatible con el lirismo, y al cual su excompañero de aventura iba a volver a ver en el Nuevo Mundo, constituye sin embargo una referencia clave para entender otros periodos más tardíos de su producción.

Cansado de la vida precaria a la que estaban sometidos por aquel entonces en nuestro país los artistas de vanguardia, Manuel Angeles Ortiz fue uno de los que decidieron acudir, en 1933, a la famosa convocatoria de plazas de profesor de dibujo en los Institutos, que insufló modernidad a los claustros de estos últimos. Destinado al Maragall, de Barcelona, ahí vivió durante la inmediata preguerra, sin apenas contacto, que sepamos, con el mundo cultural catalán.

La guerra civil, cuyo estallido sorprendió a Manuel Angeles Ortiz en Madrid -a finales de agosto se encontraba de nuevo en la ciudad condal-, cargó su obra de acentos épicos, en el mismo sentido en que cargó la de Picasso, la de Julio González y la de tantos otros artistas. Sus más importantes contribuciones a lo que forzando un poco las cosas podríamos llamar, por analogía, el romancero pintado de la guerra, fueron su sombrío cuadro Fugitivos, expuesto en el pabellón republicano de la Exposición de París de 1937; su alegoría, con algo de moderna image d'Epinal, El paso del Ebro, dedicada al glorioso coronel Juan Modesto Guilloto y a los heroicos combatientes del Ejercito de Operaciones del Ebro en la lucha por la independencia; sus litografías en color, de carácter satírico, para el libro de José Herrera Petere Guerra viva (1938); y la sentida composición que le inspiró el asesinato de Lorca, que aquel mismo año todavía había dedicado a su ahijada Isabel Clara su poema "Primera página" de Primeras canciones, el último de sus libros que pudo ver impreso.

Tras el final de la contienda y el paso por el campo de concentración de Argelèssur-Mer, Manuel Angeles Ortiz volvió a instalarse en París, donde surgieron, bajo su pincel, imágenes terribles -mendigos harapientos, fortificaciones, alambradas y reflectores concentracionarios- y también sueños náuticos.

El intermedio fue breve, ya que la guerra nuevamente acechaba. Si la negrura de su producción de aquel entonces tiene que ver con los sufrimientos padecidos en los meses anteriores, en las imágenes náuticas hay que ver una premonición de su destino inmediato. Efectivamente, en 1940 el pintor tomaba la decisión de poner mar de por medio, y se embarcaba con destino a Buenos Aires.

La capital argentina era por aquellos años, en que medio mundo estaba en guerra, una metrópoli cosmopolita, donde convivían los más diversos proyectos estéticos. La siempre significativa presencia española se vio incrementada con la llegada de los exiliados, que aunque en un primer momento tendieron a agruparse en tertulias y revistas propias, terminaron integrándose en una trama cultural que los acogió generosamente, lo-

grándose una simbiosis de la que uno de los más hermosos testimonios es la revista Correo Literario, que Seoane y el resto de sus impulsores lograron convertir en una de las grandes publicaciones de aquella Argentina neutral, donde el debate cultural podía proseguir con una libertad desconocida en el continente europeo.

La etapa argentina de Manuel Angeles Ortiz, a comienzos de la cual tuvo lugar, en 1940, su visita, de alto contenido simbólico, a Falla, retirado en Alta Gracia, la conocemos principalmente a través de fotografías, por ejemplo de las que Arturo Serrano Plaja reprodujo en 1945, en la interesante monografía que le dedicó, y que editó Poseidón. Lo primero que advertimos al contemplar esas fotografías, o los pocos cuadros que hemos podido tener delante, o las litografías que componen su carpeta A campo abierto (1941), inspirada en el Parque Nacional de Nahuel Huapi, o las que acompañan Patagonia (1942) de Roger Caillois, es el giro naturalista que entonces se produce en su pintura, que nos habla de la fascinación que ejercen sobre él, y ciertamente se trata de una experiencia paralela a la que experimenta por aquellos años su amigo Alberti, el Río de la Plata, el Delta del Tigre, los Lagos del Sur, la Quinta de Victoria Ocampo en San Isidro, y otros paisajes argentinos, así como algunos del vecino Uruguay. Giro naturalista, en cualquier caso, que no implica caída en forma alguna de realismo vulgar, ya que por el contrario estos paisajes, y otras obras coetáneas, están resueltos con una técnica extremadamente delicada, que transmite una serenidad nueva, y también la búsqueda de lo que podríamos designar como una figuración en voz baja, algo especialmente patente en los dibujos y en las litografías, que por momentos se acercan a la invisibilidad, a la inmaterialidad.

Algunos de los bodegones, por otra parte, comienzan a sentar las bases de lo que luego va a ser uno de los ejes principales del trabajo de Manuel Angeles Ortiz: el ahondamiento en la memoria de la patria perdida. En alguno cae, decidida, deliberadamente, en esa espagnolade de la que Satie, a comienzos de los años diez, se había burlado al componer Españaña. Un buen ejemplo de esto es el entrañable Bodegón del Jerez (1946), cuadro que contiene un abanico, unas manolas, un torero, una botella de Jerez sobre cuya etiqueta se lee la palabra "España", unos naipes, unas aceitunas, una caña de fino, unos claveles, una montera. ¿No habíamos visto ya, en la obra del pintor, algunos de estos "ingredientes"? Claro que sí: en 1922, en el cartel del Concurso de Cante Jondo.

Un excurso interesante, cuyo precedente más inmediato hay que buscar en las esculturas de miga de pan y pompa de jabón que realizó durante la contienda, lo constituye el breve ciclo de esculturas de raíces, mostrado por Manuel Angeles Ortiz en su exposición Construcciones, maderas y piedras patagónicas, celebrada en 1943 en la Galería Muller, y en la que también figuraron algunos cuadros y dibujos. Estos objetos naturales encontrados, de un espíritu muy similar al de ciertas obras coetáneas realizadas en España por Angel Ferrant, los fotografió Grete Stern, ex-alumna de la Bauhaus. Aquí fueron mostrados por primera vez en nuestro país, en nuestra exposición turolense El objeto surrealista en España (1990). En su momento interesaron enormemente a Julio E. Payró, que escribió sobre ellos en Sur, a Eduardo Conzález Lanuza, que les dedicó una crónica en Correo Literario, calificándolos de poemas plásticos, y a Caillois, que años más tarde los iba a citar en la revista Arts de París, en el arranque de un texto sobre la importancia del azar en la creación.

En 1951, Manuel Angeles Ortiz celebró, en la Galerie Henriette Niepice, y con textos de Picasso y Eluard en el catálogo, su primera individual en París desde las de la década del veinte. Llevaba ya tres años viviendo de nuevo en la capital francesa, de donde tan sólo regresó en una ocasión -en 1955-1956, y con motivo de su individual en Bonino- a Buenos Aires.

Durante los años sucesivos, Manuel Angeles Ortiz volvió a frecuentar asiduamente a Picasso, del que estuvo cerca, sobre todo, durante los veranos, que solía pasar en una Costa Azul bien distinta de la de los veinte. De esa relación nos hablan algunos cuadros pintados por el granadino en Antibes, algunas cerámicas realizadas en Vallauris, y los apuntes tomados en el estudio de su amigo, en varios de los cuales representa esculturas

Siempre durante los años cincuenta, nos encontramos con pinturas y dibujos que tienen a París por objeto, y con otros realizados en Italia, en esa Venecia donde contempla, en 1952, Uno squero. Todos ellos, al igual que las obras de la Costa Azul, nos hablan de un reencuentro con el cubismo picassiano, y también de la profundización en el lenguaje de una abstracción en la que conviven, por supuesto de un modo más consciente que en sus tentativas de los años veinte, geometría y lirismo.

Cranada, a la que a partir de 1957 iba a volver periódicamente Manuel Angeles Ortiz, no tardó en constituirse en motivo principalísimo de su pintura, y en fuente del definitivo renacer de ésta. Es entonces cuando surgen dos series extremadamente importantes, que hacen palidecer el resto de la producción de los años cincuenta. Me refiero naturalmente al dilatado y maravilloso ciclo de los Albaicines, geometrizados y laberínticos, y al de las Avenidas de los cipreses, de una poesía esencial escuetamente lorquiana. Granada, tema trabajado en la distancia, en la memoria, en la nostalgia -se vale a veces de documentos gráficos, y recuerdo en ese sentido mi encuentro, entre sus papeles, con una fotografía del archivo Roger Viollet, que llevaba el expresivo título Motif de décoration mauresque-, impregna la casi totalidad de la obra, llena de gravedad y melancolía, que el pintor presentó en 1962 en la exposición que marcó su reencuentro con España, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid, por iniciativa de su director, el arquitecto Fernando Chueca Goitia, que firmaba uno de los textos del catálogo.

Tanto esas obras purísimas, como otras que en base a los mismos motivos, musicalmente repetidos, se irán sucediendo durante los años sesenta y setenta, constituyen a mi modo de ver el corazón mismo de la obra de un Manuel Angeles Ortiz que por otra parte descubre un paisaje, el de Bretaña, que le inspira las que pueden ser consideradas como

sus obras más francesas.

Me he referido antes a Torres Carcía, como un pintor que a la larga ejerció una cierta influencia sobre Manuel Angeles Ortiz. Esa influencia es especialmente patente en los ásperos Homenajes a El Greco, en los que reduce a estructura El entierro del Conde de Orgaz, y de un modo todavía más evidente, en algunas pequeñas construcciones en madera.

Otro aire tienen una serie de papeles realizados por Manuel Angeles Ortiz a comienzos de los años sesenta, papeles muy sueltos de factura, y no-figurativos, pese a que en algunos aflore un cierto clima paisajístico. En ellos acusa el impacto del automatismo y del expresionismo abstracto, algo que está especialmente claro en aquellos en los que la tinta china negra fluye, y que por momentos tienen que ver con algunas obras de Michaux.

Siempre a la búsqueda de una vía que le permita conciliar construcción y lirismo, algo que ya era propósito suyo en los años veinte, y que tuvo una de sus mejores concreciones en los Albaicines, Manuel Angeles Ortiz llegará a sus Cabezas múltiples, inspiradas en el rostro de su segunda esposa, la pintora francesa Brigitte Badin, con la que se había casado en 1964. Esas cabezas, fuertemente geometrizadas, y trabajadas en base a la idea de serie, de estructura repetitiva, le ocuparán, sobre el lienzo, casi hasta el final de su vida, y encontrarán su traducción también en algunos de sus linóleos.

Durante los años setenta, Granada siguió siendo una de las más constantes ocupaciones de Manuel Angeles Ortiz. En 1971, realizó el cartel con el que la ciudad conmemoró el vigesimoquinto aniversario de la muerte de Falla, y al año siguiente, el de un festival radiofónico organizado por el grupo Poesía 70, con motivo del quinquagésimo aniversario del Concurso de Cante Jondo. En 1973, caligrafió un libro único, bajo el expresivo título Prosa lírica de Federico García Lorca manuscrita y decorada a la témpera por Manuel Angeles Ortiz.

Recordemos además las pocas pero bellísimas piezas de cerámica que realiza en Fajalauza, y la constante presencia de la ciudad en su obra gráfica -dentro de ella hay que destacar los Albaicines linoleográficos, y las Misteriosas Alhambras al aguafuerte, realizadas en el taller de la Fundación Rodríguez-Acosta- y en sus construcciones y recortables, que poseen la delicadeza del alicatado, o del encaje.

Pintor sustancialmente lírico, se amplía entonces, como no podía ser de otro modo, su reconocimiento por parte de los poetas españoles. En 1973 Angel Caffarena



Melisendra. Dibujo de Manuel Angeles Ortiz para los proyectos de cerámicas en el Centro Cultural Manuel de Falla.

reúne a varios de estos en un volumen que se titula Homenaje que rinden al pintor Manuel Angeles Ortiz la Librería Anticuaria El Guadalhorce y los impresores de Sur, hoy Dardo, en el que colaboran, entre otros, por encima de las fronteras generacionales, estilísticas e incluso políticas, Alberti, Aleixandre, Alfonso Canales, José Luis Cano, Guillén, Juan de Loxa, José Antonio Muñoz Rojas, Pemán, Rafael Pérez Estrada, Carlos Rodríguez Spiteri y Juan Ruiz Peña.

Durante los últimos años de su vida Manuel Angeles Ortiz pudo comprobar que su país natal le redescubría. A la estupenda retrospectiva granadina de 1980 en el Auditorio Manuel de Falla y en la Fundación Rodríguez-Acosta, itinerante luego a Madrid, Sevilla y Jaén, la más importante de cuantas realizó el pintor en vida, le sucedió, en 1981, el Premio Nacional de Artes Plásticas. Granada y Jaén, por su parte, le tributaron diversos homenajes, destacando su exposición de 1982 en la Escuela de Artes y Oficios de la primera de estas ciudades, en cuyo catálogo, bellamente diseñado por Julio Juste, otro jiennense enamorado de Granada, y en el que se incluye en facsímil una carta del pintor en que expresa su pesar por ser un ausente no siéndolo de corazón, colaboraron varios poetas de la ciudad, de Elena Martín Vivaldi a Rafael Juárez, pasando por Antonio Car-

Varias de las obras de Manuel Angeles Ortiz interrumpidas por su fallecimiento, nos hablan de la continuidad de su inspiración neo-popularista y jonda. Me refiero a su boceto de cartel -editado póstumamente- para la III Bienal del Flamenco de Sevilla, y a su proyecto de monumento granadino a Lorca, que en principio se pensaba haber realizado, pero que desgraciadamente sigue en estado

de maqueta. En Granada y casi en mi niñez el nombre de Manuel Angeles Ortiz era como la Estrella Polar que me señalaba el Norte. Esta frase del recientemente desaparecido Manuel Rivera, perteneciente a su texto del catálogo de la retrospectiva de 1980, me parece reveladora en grado sumo. Efectivamente Rivera, con sus Espejos de un sutil lirismo, y en los que a menudo aflora su memoria de granadino nostálgico, se inscribe en la misma tradición que Manuel Angeles Ortiz, con el que coincidió en la "cuadra" de Juana Mordó. Otro tanto podemos decir de José Guerrero, de Miguel Rodríguez-Acosta o de Julio Juste, todos los cuales figuraron junto a su predecesor, y a algunos otros pintores no-granadinos, en la sugerente colectiva Visiones de la Alhambra (1988), una de las varias ocasiones en que hemos tenido ocasión de volver a ver la obra del gran pintor enfrentada a su paisaje nutricio, que es, hay que volver a insistir en ello, el paisaje de Federico Carcía Lorca, y el de Manuel de Falla.



Manuel Angeles Ortiz y Federico García Lorca ante la Puerta del Vino en la Alhambra. Fotografía dedicada a Manuel de Falla, 1925. Archivo Manuel de Falla.

15



Estreno de El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla en casa de la princesa de Polignac París, 25 de junio de 1923. Aparecen junto al escenario: a la derecha Ricardo Viñes; detrás José Viñes; Manuel de Falla; detrás el pianista Varela Cid y Manuel Angeles Ortiz, Hernando Viñes (hijo de José), a su lado Matilde Cuervas y detrás su esposo el guitarrista Emilio Pujol. Archivo Manuel de Falla.

## UN RETABLO PARA MAESE PEDRO 1

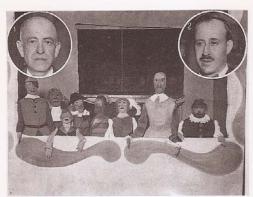
Jorge de Persia\*

El Retablo de maese Pedro y su estreno en París en junio de 1923, es fruto de una colaboración estrecha entre Manuel de Falla y un pequeño grupo de artistas españoles entre los que destacan Manuel Angeles Ortiz. Si en gran parte de la obra de Falla el componente escénico, visual, es muy importante, además de muy complejo, el Retablo es una de las culminaciones de esa concepción. Utiliza como punto de partida un material de carácter popular -la tradición titiritera- sustentado por un relato absoluta-

<sup>1</sup> Los bocetos de decorados, embocaduras de escenario, telones, figurines para vestidos de muñecos y figuras planas que se exponen, son producto de los trabajos realizados para las representaciones de Sevilla (1925) y Amsterdam (1926), aunque algunas de las utilizadas para el estreno español son seguramente similares a las diseñadas para el estreno parisino de 1923, del que conocemos una fotografía. Estos materiales proceden de las colecciones de la familia Lanz y de la Fundación Archivo Manuel de Falla. Desconocemos aún los fondos que pudiesen guardar los archivos de Polisnac.

\* Quiero agradecer especialmente la colaboración prestada por Isabel Clara Angeles Alarcón, José Miguel Castillo Higueras y por Enrique Lanz para la realización de estos trabajos. mente clásico, al recurrir al texto de El Quijote. El desarrollo desde el punto de vista musical toma como referencia estas dos vertientes de la tradición, aunque con un concepto de la mísma que apunta hacia la vanguardia diferenciándose claramente de la obra del momento. Falla en definitiva compone una obra en la que, a pesar de disponer de recursos que parecen sencillos (una orquesta reducida al mínimo, tres cantantes uno de los cuales es un niño, unos muñecos-en una escena popular) su estructura y sus planteamientos son de una gran complejidad tanto en el aspecto musical como en el de la concepción escénica.

Y aquí es cuando -con el fin de poner en escena esta obra de arte- solicita la colaboración de sus amigos los artistas plásticos Manuel Angeles Ortiz y Hernando Viñes (ambos instalados en París) y Hermenegildo Lanz, de Granada. Una vez solucionado el tema estrictamente musical, los trabajos para los montajes son muy interesantes. El de París, el estreno en el salón Polignac en 1923, es un primer ensayo; el que preparan para el estreno escénico en España -Sevilla, 1925-es un trabajo de equipo, intenso y meditado, en el que Manuel de Falla coordina con la colaboración de Lanz las múltiples cuestio-



Lanz y Falla, junto a los muñecos de El retablo de Maese Pedro. Fotografía de El Liberal de Sevilla, 1925.



Representación de El Retablo de Maese Pedro en Amsterdam. 1926. A la izquierda, Luis Buñuel; José Viñes; Vera Janacopoulos; W. Mengelberg; Rafael Sauras (D. Quijote); Francisco Cossío (Sancho Panza); Juan Esplandiu (Trujamán); Joaquín Peinado (Maese Pedro) y el periodista Aranburu. Archivo Manuel de Falla.

nes que plantea el montaje. Todo ello con los bocetos, figurines e ideas que nuevamente envían desde París Manuel Angeles y Hernando Viñes. Un año más tarde ambos participan activamente en la representación que tiene lugar en Amsterdam, con dirección escénica de Buñuel, y esta vez sin Falla y Lanz. Al margen del Retablo queda aún la perspectiva de una nueva colaboración Angeles Ortiz-Falla para una Vida Breve en la Opera de París que no llega a tener lugar. Por ello, en el centenario de Manuel Angeles Ortiz, nacido en Jaén el 13 de enero de 1895, esta exposición centrada en sus bocetos y figurines para el Retablo, en los mismos espacios granadinos que recorría en su juventud.

\* \* \*

Mi querido Manolo, -escribía Joaquín Nin a Falla en París poco después del estreno de El Retablo de maese Pedro en el salón de los Polignac- no he de repetirte lo que ya te he dicho mil veces; todo lo tuyo es decisivo; absolutamente definitivo, créelo. La tarde y la noche de ayer son de las que hay que marcar con piedra blanca: el Retablo marca una época en nuestra historia... ya lo verás.²

Una obra que don Manuel comenzó con la intención de hacer un simple divertimen-

<sup>2</sup> Joaquín Nin Castellanos a Manuel de Falla, sin fecha (París, junio 1923). Archivo Manuel de Falla. Reproducción en Revista Poesía, nº 36-37. to, se transformó en los largos meses que llevó su composición en una propuesta para el futuro, en una obra que señalará un camino

a las nuevas generaciones.

El encargo fue realizado por la Princesa de Polignac en octubre de 1918 y, casi cinco años más tarde, el mismo Falla justificaba el largo retraso de la composición por sus problemas familiares y los cuidados que exigía su salud, precisando a continuación: la causa ha sido el desarrollo inesperado para mí mismo -hablo desde el punto de vista del trabajo- de una obra comenzada con la intención de hacer un simple divertimento y que, tal como es ahora, representa la obra en la que he puesto más ilusión.<sup>3</sup>

En efecto, entre la propuesta que recibe Falla en los últimos meses de 1918 y el estreno del *Retablo* en el salón parisino de Polignac el 25 de junio de 1923, se suceden en la vida del músico una serie de acontecimientos decisivos que determinan un nuevo camino en su obra, y con el *Retablo* pone en marcha sus ideas sobre la música nueva, expresadas pocos años antes en Madrid.

Vamos a ver cómo, -había escrito don Manuel- 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 siglos.<sup>4</sup>

En su carta, la Princesa de Polignac solicita a Falla una obra para orquesta reducida y con pocos personajes, y comenta las propuestas que ya había hecho a comienzos de la guerra a Stravinsky, que escribió Renard, una especie de ópera humorística basada en un cuento ruso, y a Satie, que hizo una obra en base a la vida de Sócrates. Está en sus planes hacer una solicitud similar a Rayel.

La guerra llega a su etapa definitiva; en marzo de 1918 muere Debussy y entretanto se avanza hacia la paz en Europa. Falla deja sin estrenar sus trabajos sobre el Fuego Fatuo con María Lejárraga y avanza en la composición del ballet para Diaghilev sobre la ya estrenada pantomima de El Corregidor y la Molinera.

<sup>3</sup> Manuel de Falla a la Princesa de Polignac. Granada, 20 de febrero de 1923. Archivo Manuel de P. II.

<sup>\*</sup>Estas ideas de Falla, expuestas a partir de su regreso de París en 1914, tienen una significativa correspondencia con lo manifestado por Ortega en Las meditaciones del Quijote, de ese año. Ver al repecto en Revista de Occidente, año 1994: "Falla, Ortega y la renovación musical". En una entrevista de septiembre de 1923, Jean-Aubry transcribe unas frases de Falla a propósito de la utilización de temas musicales antiguos en el Retablo: Antes de escribir me sumergí en la música de tiempos de Cervantes, y anteriores, de la caballería. Excepto en uno o dos temas, no hice un uso textual de nada. No quería producir una obra académica, sino una creación viva. Christian Science Monitor (1 septiembre 1923).

A finales de ese año Falla comunica a la Princesa que el tema elegido como base de su trabajo se encuentra en el cap. XXVI de la 2ª parte de *Don Quijote*, centrada en una representación de marionetas, y avanza alguna idea general del tratamiento escénico. En Madrid, una de las pocas ciudades europeas en paz, la vida musical seguía un curso interesante.

Con el final de la guerra llega el éxito del estreno de *El sombrero de tres picos* en Londres (1919) y en París (1920), con los Ballets Rusos y la escenografía y trajes de Picasso, y reincorpora a Falla al gran espacio europeo. A la vez que estos triunfos coronan su trabajo, su vida personal sufre un duro golpe a raíz de la muerte de su padre y, poco después, de su madre, coincidiendo con el estreno londinense.

Mi querido amigo, le escribe Juan Ramón Jiménez en junio de 1919, el mismo día leí en El Sol su tristeza de hijo y su éxito de músico.

En estas circunstancias, Falla decide dejar Madrid para ir a vivir a Granada, donde pasa algunos días en septiembre de ese año, los que han sido el punto de partida para mi trabajo que no iba nada bien-dice a Ansermet-Ahora me ocupo de Don Quijote.

La nueva vida en Granada deslumbra a Falla, y curiosamente comenta a sus amigos lo que años antes les había dicho desde París: Cada día estoy más contento de haberme decidido a vivir en Granada. Esto, sobre lo mucho que me gusta, es muy sano y alegre... Instalado en la Antequeruela disfruta del panorama más hermoso del mundo. Ya ve Ud. -comenta con cierta ironía a Angel Barrios- estoy hecho todo un granadino.

La relación con la ciudad y con los nuevos y viejos amigos alienta a Manuel de Falla. La amistad con el joven Federico García Lorca (a quien en ese momento doblaba en edad) será en estos años un elemento de gran peso en el desarrollo de la vida artística de ambos.

Pronto comenzará, en el espacio granadino y con los jóvenes artistas e intelectuales que se reunían en la tertulia del café Alameda, una serie de actividades y experiencias que, si bien fueron efímeras en el sentido de que no tuvieron continuidad, y que a veces eran meros juegos, tendrán un peso definitivo en la configuración del pensamiento que va a animar las vanguardias en España.

Mora, en carta a Fernández Almagro, sintetiza esos entusiasmos y cuenta que entre los proyectos del Rinconcillo estaban un viaje a la Alpujarra de Federico, Falla, Ortiz, Vílchez, algún que otro más y yo llevando un guiñol y unos romances para costearnos dando funciones en los pueblos. Otro es la fundación de un teatro mimado español. Federico y Ortiz han tenido la idea de hacer un teatro de muñecos planos con fondos como





Manuel Angeles Ortiz. Bambalinas. Archivo Manuel de Falla. Nº cat. 1.9.

los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español. Por último hemos pensado también en hacer el homenaje a Falla. Consistirá éste en un libro con las cubiertas pintadas por Manolo Ortiz y una dedicatoria, salutación o algo así en verso de Federico, seguido de las firmas reproducidas de todos los que se adhieran. Se harán tantos ejemplares como adheridos.

La llegada de Falla a Granada y la relación con los jóvenes de esta nueva generación tendrá, como dijimos, una trascenden-

cia especial.

Todo tendrá en esos primeros años de la década de los veinte, cuando don Manuel se instala en Granada, una dinámica muy especial, quizá difícil de entender para quienes aún sostienen y proyectan la imagen de un Falla agobiado, envejecido prematuramente, el de las crisis de la década siguiente. Evidentemente, esta imagen no coincide con la realidad de esos años.

Se organizan las excursiones al campo en busca del arte local y el canto popular; reuniones en la casa de Antonio Barrios "El Polinario"; trabajan ardorosamente en la convocatoria y realización del Concurso de Cante Jondo de 1922. La guitarra clásica recupera su presencia; Wanda Landowska visita Granada y se oye en la Alhambra el sonido recuperado del pasado. Falla hace con ella una "lectura" del *Retablo* y siguen los proyectos titiriteros que se traducen en la

sesión con músicas antiguas y contemporáneas que organizan en casa de Federico junto a Lanz y otros amigos.<sup>5</sup> Falla y García Lorca trabajan en la inacabada *Lola la Co*medianta...

Federico difundirá esta dinámica y muchas ideas entre los músicos y artistas de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Manuel Angeles Ortiz, que también había decidido dejar Granada, lo hace para seguir los caminos de París. Allí llegará en octubre de 1922 estimulado por Falla, que reconoce su valor y le presenta -carta mediante- al gran Picasso y a otros artistas españoles residentes en esa ciudad, como Ricardo Viñes. Allí conoce a su sobrino el joven pintor Hernando Viñes. Manuel Angeles encuentra en el seno de esta familia una especial acogida, y en la respuesta de Picasso un camino inesperado.

En noviembre escribe a Falla desde París para ponerle al corriente de sus entusiasmos a partir de la alentadora actitud del pintor. Son ya conocidas estas cartas, pero merece la pena releerlas en su parte central:

a los tres o cuatro días de estar en Paris fuy a ver a Picasso, este me recivio muy bien y tanto el como su muger me preguntaron mucho por U. Despues de estar un buen rato de charla y ver sus cuadros quedamos que

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Prueba de esta manifiesta juventud de don Manuel es esa fiesta de títeres en la que toca la vanguardista Historia del Soldado de Stravinsky.

yo a otro día llevaría mis cosas para que las viera como así sucedió y gracias a Dios y a U. que me hizo traer mis trabajos y presentarme a Picasso estoy trabajando como nunca y viviendo con una intensidad grandísima alocadamente pero sin perder el equilibrio hoy es esto y mañana es aquello pero lo conseguiré (creo que tengo esa seguridad). Pues como le iva diciendo vio Picasso mis trabajos muy detenidamente y despues que los huvo visto me dijo; bien pero no es ese el camino: esto me confirmó lo que yo ya sabía o sea que andaba desorientado. Estuvimos después hablando sobre cuestiones de arte y me fuy arañando a las paredes porque la cabeza me daba vueltas y aun no ha parado por hacer y deshacer.

Un día de estos iré casa de Picasso para verle y llevarle algo de lo que he hecho y veremos que es lo que me dice. <sup>6</sup>

Unos días después insiste en el tema:

Queridísimo D. Manuel: No puedo por menos que escribirle a U. ¿la causa?!!! pues que estoy muy contento¡¡¡ Hoy he estado en casa de Picasso, le he llevado treinta dibujos y un oleo de desnudo de muger.- Se el enorme interés que tiene U. por mi y voy a tratar de explicarle con detalles mi triunfo casa de Picasso con algunos detalles mas. Como le decía a U. lo primero que vio fue el oleo, al momento de verlo dijo, es extraordinario U. es otro hombre, esto está muy bien, claro es que me hizo ciertas indicaciones respecto a la técnica del color pero yo le juro a U. Do.

Manuel que eso ya está despachado con superación (perdóneme si me exalto en la manera de calificarme pero es que me siento muy lleno de cosas) pues bien, despues de ver el oleo, empezó con los dibujos, al ver el primero exclamó, parece imposible; esto que me trae U. parece los resultados de una obra de dos años de trabajo en Paris despues de haber visto y estudiado mucho y U. tan solo hace veinte días que estuvo en casa para mostrarme las cosas que traía de España completamente distintas.- Continúa viendo los dibujos y diciendo, estoy completamente convencido que este caso no se da nada mas que en un español mas aun en un Andaluz y le juro a U. (dirigiendose a mi) que un hombre del norte, pongo por caso de Suecia, necesitaría lo menos seis años para comprender, lo que U. en un dia con tres palabras que le dige ha comprendido, y la prueva de ello, estos dibujos que estan muy bien.

Paréntesis

Mientras Picasso veía los dibujos, me contó una cosa muy curiosa respecto a el porque revela su posición actual en el arte: era que un señor desde Barcelona le escribió una carta en la que le hablaba de

<sup>6</sup> Manuel Angeles Ortiz a Falla. París, 16 de noviembre de 1922. Archivo Manuel de Falla. En el completo libro que Antonina Rodrigo dedica a Manuel Angeles, Memoria de Granada, pueden leerse muchos de estos documentos, así como su interesante actualización por los recuerdos que el mismo Ortiz transmite a la autora y otros que ella aporta. cubismo, y le decía. He visto muchos cuadros de pintores cubistas, pero he sacado el convencimiento de que para hacer cubismo es necesario ser de Malaga...

Yo no lo había dicho, pero lo

había pensado.

Después que vio todos los dibujos nos sentamos a charlar y hablamos de Andalucía; yo le contaba cosas y le hablaba de pueblos y ciudades andaluzas diciendome el, que de oirme le salía tristeza y le entraban deseos de ir; continuamos nuestra charla y hablamos de toros hasta que nos entusiasmamos.- Me levanté para irme, y cuando me despidió en la puerta, me dijo; hasta pronto y le doy la oreja! <sup>7</sup>

Lamentablemente en ninguno de los dos casos conocemos las respuestas de don Manuel, en las que seguramente ya habría alguna alusión al *Retablo*. Sobre esta obra



Manuel Angeles Ortíz. Sala del Palacio de Carlomagno. Archivo Lanz. Nº cat. 3.1.

hablaron y comentaron algunos borradores una vez terminado el Concurso de Cante Jondo, después de las fiestas del Corpus de 1922. Juntos vieron -posiblemente acompañados de Lanz- motivos de las decoraciones de la Sala de los Reyes de la Alhambra que debían de servir de referencia. Así lo recuerda Falla cuando pide a éste los muñecos y el decorado para la escena de Melisendra en la Torre del homenaje del Alcázar de Sansueña: 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 Justicia (color, indumentaria, etc.)8. En cuanto a la propia Melisendra (cada uno de estos artistas tenía encomendado tanto la decoración como las figuras de los personajes que participaban) le pide que -por excepción- no siga las indicaciones de Cervantes sobre su indumentaria mora.

Entretanto avanzaba a pie firme la difícil tarea de la composición musical de la obra, ya prácticamente terminada. La lentitud y la falta de noticias concretas preocupaba a la Princesa de Polignac. Unos días después de la representación de títeres que organizaron el

<sup>7</sup> Manuel Angeles Ortiz a Falla. París 4 de diciembre de 1922. Archivo Manuel de Falla.

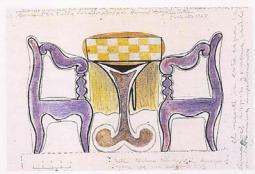
§ Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz. París, 28 de abril de 1923. Archivo Lanz. Antonina Rodrigo comenta un episodio de una visita de Ortiz y Falla a la Alhambra para ver las decoraciones de las bóvedas de las Salas de los Reyes. Memoria de Granada. Diputación Provincial de Granada, 1993, p.201. día de reyes magos en casa de los García Lorca, Falla le escribe y le da cuenta de la terminación de la partitura para piano y del pequeño ensayo de teatro de marionetas que acaban de hacer en Granada. A la vez sugiere que esa podría ser la forma de ejecutar el *Retablo*, sólo con títeres en la escena y juntando las tres voces a la pequeña orquesta.

Esta pequeña pero trascendente función, destinada a un grupo de niños, fue seguramente para don Manuel una ocasión de acercarse a las posibilidades de este género ya poco cultivado en Andalucía en su búsqueda de soluciones para el *Retablo*. Como sabemos, el mismo Lanz trabajó junto a Federico en todos los aspectos del montaje, pintando los decorados, el teatrito y esculpiendo las cabezas de los muñecos "cachiporras".

Si bien el tema "plástico" podía ser resuelto con los artistas del círculo granadino, Granada planteaba en cambio serias dificultades para pensar en una ejecución de la partitura del Retablo. Con motivo de una visita que Falla hizo a Sevilla durante la Semana Santa del año anterior, tuvo ocasión de conocer las posibilidades del grupo instrumental de la Capilla de la Catedral, y de valorar su calidad. Así pues, cuando la música del Retablo estuvo a punto se planteó la posibilidad de hacer en esa ciudad una audición de la obra. En colaboración con el maestro Torres y el violoncelista Segismundo Romero se fueron preparando las partes de la obra que Falla iba enviando a medida que copiaba.

Disponer de un clavecín era casi imposible por esos años y como solución recurren a un aparato aplicable al piano para simular su sonoridad. Finalmente, la partitura completa se oye en el Teatro San Fernando de Sevilla el 23 de marzo de 1923, fecha de su estreno absoluto. Esta audición en Sevilla sirvió para empezar a hablar de la posibilidad de crear una orquesta de cámara, proyecto que se concretaría al año siguiente, aunque hacia finales de ese año ya se hablaba de su nombre: Orquesta Bética de Cámara.

El camino hacia el estreno en París estaba despejado en lo concerniente a la música propiamente dicha. Quedaba la difícil tarea de la representación en la que trabajarían Angeles Ortiz, Hernando Viñes y Lanz en lo concerniente al diseño. José Viñes Roda daría vida a los muñecos del teatrito.



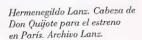
 $\begin{tabular}{ll} \textit{Manuel Angeles Ortiz. Sillones y mesa de ajedrez.} \\ \textit{Archivo Lanz. $N^o$ cat. $3.2.} \end{tabular}$ 

Poco después, desde París, don Manuel pone en marcha la preparación de la compleja "maquinaria" escénica para la puesta de la obra en el salón de Polignac. El eje París-Granada se une a través del correo y todos trabajan como fieras.

En contacto con los Viñes y especialmente con Manuel Angeles, y en vísperas de un viaje a Roma, escribe con alegría a Hermenegildo Lanz <sup>9</sup> para confirmarle su participación y solicitarle que comience a trabajar en las cabezas y manos de los muñecos del guiñol, continuación parisina -dice- de nuestros trabajos cachiporrísticos de Granada. Le pide además el boceto para la decoración del cuadro segundo, el de la Torre de Melisendra.

La fecha del estreno se ha fijado para el día 25 de junio. Manolo Ortiz comunica a Lanz las medidas exactas de las cabezas de los personajes que el "aguafortista" debía esculpir en Granada. Los tres muñecos que cantaban en escena delante del teatrito: Don

Quijote, cuya cabeza de 20 cm. debía ser algo mayor que las restantes, Maese Pedro y el Trujamán (el chico que explica la acción). Estas últimas de 15 cm.. Los personajes mudos que aparecían en



escena junto a los anteriores eran Sancho Panza, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas y alabardas, también con cabezas de 15 cm. Estos muñecos serían posteriormente vestidos en París por Mme. T. Lazarski que siguió los figurines realizados por Hernando Viñes y Manuel Angeles Ortiz. De las cabezas esculpidas en madera por Hermenegildo Lanz y utilizadas en el teatrito del salón de Polignac sólo conocemos hoy fotografías. Tampoco se conservan hoy los muñecos realizados para la función de Sevilla y Barcelona de 1925.

La figura del Sancho que envía Lanz deja admirado a Falla. También las decoraciones de Manolo le parecen magníficas y para completar alegrías Wanda Landowska ha aceptado tocar la parte de clavecín.

Avanzan los ensayos y a comienzos de junio Falla reclama la presencia de Lanz: estamos deseando tenerle con nosotros en París! Avisenos su hora de llegada. Ando loco de trabajo y no tengo tiempo ni para dormir!

El teatro montado en el salón de música del Palacio de Polignac disponía de una primera embocadura (250 por 250 cm.) con telón, detrás de la cual actuaban los muñecos que acudían a la representación del Retablo de la libertad de Melisendra, que es

 Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz. París, 28 de abril de 1923. Archivo Lanz.



una de las cosas más de ver que hay en el mundo... Los cantantes estaban con la orquesta.

El retablo (cuya embocadura era de 140 por 100 cm.) situado de frente al público estaba lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que lo hacen vistoso y resplandeciente. A los personajes que acuden a ver la representación a la llamada de maese Pedro se les supone durante la mísma delante del teatrito, pero no se les ve salvo al comienzo cuando llegan. Sólo se ven a un lado las largas piernas de don Quijote y a éste en el segundo cuadro asomado al proscenio, cuando amonesta al Trujamán. Lo mismo ocurre con Maese Pedro. Al final reaparecen cuando don Quijote irrumpe violentamente en escena para castigar a los perseguidores de Melisendra.

En su pequeña escena las figuras planas relatan la historia que trata de la libertad que dió el señor don Gayferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España en poder de los moros en la ciudad de Sansueña, accionando en medio de unos decorados de alrededor de 130 por 100 cm.

El primer cuadro representa una sala en el Palacio de Carlomagno, decorado y figuras de Manuel Angeles 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, pre-



Manuel Angeles Ortiz. Soldados del cortejo de Carlomagno. Archivo Lanz. Nº cat. 3.8.

parado 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 Angeles 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.

Según relato de Jean-Aubry, que asistió a la función, el retablo resultaba pequeño y no dejaba seguir con claridad la acción al público no advertido de la historia. 10

El montaje de las figuras planistas articuladas que daban vida a cada escena fue realizado por José Viñes Roda, padre de Hernando, y en el movimiento de las escenas colaboraron entre otros el guitarrista Emilio Pujol, Varela Cid, y el pianista Ricardo Viñes, que se ocupaba del Don Quijote.

Otro distinguido asistente a la reunión, Roland-Manuel, 11 comentó del éxito de la



Manuel Angeles Ortiz. Pierna de Don Quijote. Archivo Lanz. Nº cat. 2.2.

misma: La fachada decorada como un teatro de marionetas, simulando pesadas cortinas rojas y delante de la cual se perfilaban el clavecín, el arpa-laud y el mango del contrabajo, bastaron para engolosinar a un público que siguió la representación de esta pequeña obra maestra llena de ingenio, divertida y aún emotiva.

Sin duda la utilización del clavecín fue uno de los acontecimientos que planteó el Retablo, y de esta experiencia se iban a desprender dos obras muy importantes del siglo XX para este instrumento. Falla ya pensaba seguramente en su Concerto para clave y cinco instrumentos, y el joven Poulenc, alumno de Ricardo Viñes que compartió la experiencia de este Retablo, fue presentado allí a su admirada Landowska. Este encuentro fue el origen del Concert Champêtre.

El periodista español Corpus Barga, allí presente, nos ha dejado una viva descripción de la fiesta en la crónica que escribió para el diario El Sol, del 30 de junio de 1923:

Gran fiesta en el palacio de la princesa Edmond de Polignac. Brilla en la noche el charol de los automóviles mudos, bajo los castaños de la avenida. Junto a la verja ronronea el corro de los "chauffeurs". Al pie de la escalera, medio desnudan a las damas los

<sup>10</sup> G. Jean-Aubry: "El Retablo by Manuel de Falla". The Chesterian, n° 34 (octubre 1923).

11 Roland-Manuel: "Une première: El Retablo

de Maese Pedro". Lyrica, XVII (julio 1923).

lacayos con los brazos cargados de abrigos. Descotes y pecheras se envían mutuamente sus fuegos a través de las salas. Hay escote cercado de pecheras y hay pechera cercada de escotes. Así se halla Paul Valery, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Regnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes cadentes y monóculo altanero. El músico Stravinsky es una ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta, y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos -la corte de la princesa Edmond de Polignac -, el héroe de la noche es el maese Falla.

Rebosa el salón del teatro de la princesa. Quedan fuera, por las puertas, manojos de colas de frac. La escena es de guiñol. Los muñecos representan a Don Quijote, a Sancho, a maese Pedro, al muchacho que explica el retablo y a los demás personajes de Cervantes en el "Quijote", capítulo XXVI. El retablo con sus títeres: Don Gaiferos, Melisendra y los otros, se abre también ahí, en el teatro de los muñecos: es el guiñol del guiñol. Por la oposición de irrealidades entre los títeres y los muñecos, se ve la razón de la sinrazón de Don Quijote. Melisendra es tan de verdad como maese Pedro. Los pintores y

escultores Lanz, Ortiz, José y Hernando Viñes han montado este profundo guiñol con toda su gracia de chicos. Entre las manos ocultas que mueven a todos los muñecos, la del pianista Ricardo Viñes, héroe de la mano, es la que maneja al héroe del manco. En la orquesta recitan el "Quijote" las voces de Don Quijote, de maese Pedro y del muchacho que explica el retablo. Ahora sólo les falta a ustedes oir la música para saber lo que es esta obra de Manuel de Falla.

La última de Stravinsky: "Bodas", estrenada esta temporada en los Bailables rusos, y asimismo tocada por primera vez antes en el salón de la princesa, tienen una música que le coge a uno por los oídos y le arrastra con una cadena hecha a golpes. La música del "Retablo" también le sujeta a uno, pero como esos taconeos de bailadora que dicen: "Sígueme". ¿Quién se resistiría?. Su paso por el salón de la princesa de Polignac echa a volar todos los aplausos. El maestro Falla se va con su música a Granada.

París y junio.

La relación de Manuel Angeles Ortiz con el Retablo se mantendrá durante varios años. Después de esta experiencia en París, Falla impulsa en Sevilla la creación de la Orquesta Bética de Cámara junto a sus amigos músicos Eduardo Torres y Segismundo Romero y su discípulo Ernesto Halffter, y entre los proyectos aparece una malograda gira en la que se incluiría la representación del Retablo en distintas ciudades de España.

La obra aún -y así fue durante bastante tiempo- no era conocida en Madrid.

En 1924, nuevamente entre París y Granada, circulan noticias sobre el *Retablo*. Falla sugiere la posibilidad de montar una nueva versión después de la experiencia de París y comienza a trabajar con Manuel Angeles, Hernando Viñes y especialmente Hermenegildo Lanz, que en Granada centraliza la preparación del montaje con la constante colaboración del compositor, y en contacto con Segismundo Romero y la Orquesta Bética en Sevilla.

Posiblemente esta versión pueda representar algo más cercano a lo que Falla pre-



Manuel Angeles Ortiz. Figurín del Trujamán. Archivo Manuel de Falla. N° cat. 2.5.

tendía de la obra. Una breve crónica de estos trabajos aporta algunos datos que, sumados a los borradores manuscritos y las experiencias que conserva el archivo Lanz, hablan de la complejidad de los mismos.

En el verano de ese año Lanz prepara un proyecto de montaje tomando como referencia el escenario del antiguo teatro Isabel la Católica de Granada, de modo de establecer un referente para las dimensiones de la escena. Siguiendo algunas sugerencias de Ortiz <sup>12</sup> envía a la empresa Daniel las siguientes precisiones: calcula el presupuesto en 7.000 pesetas, con un tiempo de trabajo de entre dos y medio y tres meses, y señala que lo haría bajo la dirección de Falla. Tiene en cuenta, ya que se trata de una tournée, el peso, la facilidad de colocación, etc.

El teatro consta de dos grandes frentes de embocadura de siete metros por siete veinte uno y de 7,20 por nueve otro. De dos telones de 4,20 por 4,20 el mayor y de 2,40 por 3,50 á 4 el menor. Cuatro decoraciones de 3 por 4, dos de ellas con 3 términos hechas de forma que obedezcan a un solo movimiento de quitar y poner. Ocho muñecos de tamaño natural con movimientos y ropajes, represen-

12 ...de calcular las dimensiones de la embocadura exterior correspondiente a un cuadrado perfecto y la embocadura del Retablo a un cuadrado rectangular lo que le indica prácticamente para que obedezca a esta ley armónica y dibuja un cuadrado de 140 de lado y a su lado un rectángulo de 140 por 100.

tativos de los personajes espectadores del Retablo', 25 a 30 figuras y grupos con movimientos, actores del Retablo de dimensiones proporcionales a las decoraciones y escenas en que se mueven. Plataforma para los operadores de estas figuras.

Las decoraciones serán todas de tela de distintos gruesos según sus tamaños y según la necesidad de movimiento a que están sujetas y que por su rapidez en los cambios está obligado el poco peso. Igualmente los muñecos están calculados y construídos con el menor peso y para ser movidos con el menor esfuerzo obteniendo el máximo número de movimientos de cabeza y brazos con una sola mano del operador, algunos de ellos y con las dos otros que por su papel necesitan mayor atención.

Las figuras del "Retablo" tienen todas movimientos de cabezas y brazos y algunos otros movimientos más de tronco y piernas. Estas figuras, dada su complicación por su número, están resueltas consiguiendo la mayor facilidad y comodidad de los operadores en sus distintas escenas. 18

<sup>13</sup> Hermenegildo Lanz a la empresa Daniel. Granada, 28 de agosto de 1924. Archivo Lanz.

<sup>14</sup> Manuel de Falla a Segismundo Romero. Granada, 20 de agosto de 1924.

<sup>15</sup> Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz. Granada. 27 de agosto de 1924. Archivo Lanz.

Los veranos eran el momento de encuentro en Granada de los amigos dispersos, y en ese del 24 -según comenta don Manuel a Segismundo 14 - trabajó con Ortiz en el decorado. Días después escribe a Lanz, que estaba de vacaciones 15 fuera de Granada, que han pensado con Manolo simplificar mucho las decoraciones, dando así mayor caracter al Retablo. La de Melisendra, por ejemplo, podría consistir en la torre etc. (segun la foto) construída; en un árbol y en un telón de fondo que dé el efecto de lejanía. Y así las demás. El retablo no irá frente al público, sino un poco sesgado, así es que, para que el público se entere de la acción, ésta se desarrollará lo más cerca posible de la embocadu-



Manuel Angeles Ortiz. Portada para El Retablo de Maese Pedro. Archivo Manuel de Falla. Nº cat. 1.8.

ra. De este modo los muñecos grandes (los personajes reales) se verán de perfil, y no de espaldas, como en París ocurría. Al día siguiente le recuerda que envíe a la editora Chester los dibujos de la cubierta y portada interior para la edición del Retablo.

En noviembre, y ya en París, tanto Hernando como Ortiz se vuelcan en el tema y envían a Hermenegildo el Retablo, la decoración de Carlomagno y los muñecos correspondientes a esta decoración más D. Gaiferos a caballo del cuadro de la montaña. Estas fueron también las escenas que Angeles Ortiz tenía a su cargo en la versión de París.



Manuel Angeles Ortiz. Figurín de Sancho Panza. Archivo Lanz. Nº cat. 2.3.

También le enviará los cuatro figurines que le corresponden de los muñecos espectadores así como los pintados por Hernando <sup>16</sup>. Ortiz también realizó los bocctos de las fachadas, embocaduras y telones del teatro y del retablo.

Comentarios de Falla a su amigo Segismundo ilustran sobre esta dura tarea: Lanz trabajando como una fiera, o Hoy he estado en casa de Lanz. Encontré al pobre destrozado por el trabajo incalculable que tiene con el teatrillo. Está enfermo, y ni duerme, ni come ni tiene tranquilidad para nada. 17 Prueba de ello son la cantidad de borradores manuscritos por Lanz con algunas anotaciones a veces del propio Falla, con estudios para montar los mecanismos, para determinar las

16 Afortunadamente lo más importante ya lo tenía hecho -le dice- porque yo con prisas no soy capaz de hacer ni una pajarita de papel... En la decoración de el Retablo como verás he indicado con lápiz las luces tu las pintarás en un tono de valoración análogo al que da el lápiz y creo que no hará mal. Manuel Angeles Ortiz a Hermenegildo Lanzde. París, 10 de noviembre de 1924. Posteriormente, el 26 de diciembre de ese año, escribe a Falla rubricando su firma con un pequeño dibujo, y le pide noticias de la representación. Algún tiempo después, el 6 de febrero de 1925, se queja a Lanz de que no le dio noticias de las representaciones de el Retablo, ya que supo lo del estreno en Sevilla por su madre, y lo de Barcelona porque Picasso se lo dijo por haberlo leído en un periódico.

riódico.

<sup>17</sup> Manuel de Falla a Segismundo Romero. Granada, 16 de enero de 1925. Archivo Manuel de Falla. perspectivas de los espectadores, para definir la ubicación de las fachadas de los teatros, para articular y permitir el movimiento de los muñecos y figuras planas, para confeccionarlos, para simplificar al máximo los mecanismos, para diseñar otros especiales como el repentino salto del tablero en que juega D.Gayferos, etc. 18 De todo ello queda una interesante documentación, como por ejemplo la secuencia que corresponde a la escena de la persecución, del último cuadro, que al parecer estaba pensada para que circulase en una tira sin fin. A partir de las pinturas preparadas para ello por Viñes, Lanz descompuso muchas de las figuras en copias sobre cartón al tamaño que debían ir para articular en ellas el movimiento de brazos, piernas, cabezas, etc. Todo ello en constante comunicación con Falla y los dos pintores.

Algo más cercana la fecha de la representación en Sevilla, que había sido fijada

18 ¿Sería posible -comenta Falla a Hermenegildo- que don Quijote y algún otro muñeco alzaran más los brazos que el que ayer vi de Sancho? En este muñeco está bien así dada la obesidad del personaje, pero en don Quijote -muy especialmente- descaría la mejor variedad posible del moviemientos, pudiendo -en cietas momentos, alzar rectos los brazos. De no poder ser, no he dicho nada, y no se preocuper Ud. por ello, pues bastante tiene ya de qué preocuparsel... Y agrega: ¿Se ha acordado Ud. de la espada de Don Quijote? Olvidé ayer preguntarle por los biombos o bastidores plegados para Bilbao y Barcelona. De no haber tiempo ahora se podrían hacer en Sevilla, pero son necesarios. Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz. 11 de enero de 1925. Archivo Lanz.

entre el 29 y 30 de enero, Lanz escribe a Segismundo Romero enviándole las medidas del retablo de modo de disponer de un local adecuado donde poder armarlo y hacer los ensayos necesarios, y señala que, con todos sus adminículos ocupará un espacio rectangular de 4,60 mts. de ancho por 2 de fondo, con una altura de 5,20 mts. Delante de este edificio va la orquesta, Ud. y su violoncellIllo ¡Casi nada! Detrás yo, con la cruz y los grillos, como el que sigue a la Virgen de la Esperanza... No deje de buscar el local de ensayos para armar el tinglado el día 15.

Falla tenía previsto ensayar con el teatro portátil durante diez días. Por fin la representación tiene lugar en el Teatro San



Manuel Angeles Ortiz. Telón con embocadura para el primer cuadro. Archivo Lanz. Nº cat. 1.3.

Fernando el viernes 30 de enero de 1925, a las 10 de la noche. Algunos de los músicos de la Orquesta se ocuparon de la manipulación de los muñecos y el mismo don Manuel dirigió la Orquesta Bética de Cámara, cuyos atriles (de músicos y director) se iluminaban con linternas con velas de cera, contribuyendo al ambiente general del Retablo.

Se utilizaron ocho muñecos de tamaño natural articulados, diseñados por Hermenegildo Lanz, modeladas las cabezas en cartón y pintadas con colores vivos, que se manipulaban a través de la suave presión de unas palancas que desarrollan sobradamente el necesario tiro de longitud para que los muñecos accionen con sus movimientos característicos. <sup>19</sup> También se prepararon para este Retablo casi un centenar de figuras planas



Hernando Viñes. Plaza de Sansueña. Archivo Manuel de Falla. Nº cat. 3.17.

pintadas a veces de ambos lados (como las antes mencionadas de la última escena) que ilustran el retablo de la libertad de Melisendra, cautiva de los moros, por el caballero D.Gayferos.

En febrero de 1925 tuvo lugar en Barcelona, en la sala del Palau de la Música, otra representación de este mismo Retablo, en un programa en el que fue estrenada Psyché (Psiquis), para canto, flauta, arpa, violín, viola y violoncelo, de Manuel de Falla, sobre una poesía de G. Jean-Aubry.

Para entonces Falla estaba sumergido en otra de sus grandes obras, el *Concerto* para clave, que sería estrenado también en esa sala el 5 de noviembre de 1926 con la participación de Wanda Landowska. Para esa fecha ya había tenido lugar otra pequeña aventura con el *Retablo* en la que participaron activamente Manuel Angeles Ortiz y Hernando Viñes. Esta representación fue preparada para Amsterdam, en una versión musical a cargo de W. Mengelberg y con la dirección escénica de Luis Buñuel.

Le escribo estas líneas rodeado de los muñecos que para las representaciones del Retablo en Amsterdam estamos preparando escribe José Viñes a Falla a comienzos de abril de 1926-. Como las representaciones tendrán lugar el 26 y 27 del corriente, ya se puede figurar lo atrasados que estamos...

Don Manuel, que no asistió a los ensayos ni a la representación, recomienda por

carta a su amigo:

¿Cuántos ensayos podrán hacerse antes del "general" en Amsterdam? Ojalá puedan ser muchos, con el fin de que coincidan, en cuanto sea posible, los movimientos y gestos de los muñecos con la música, y muy especialmente de los que representan personajes 'cantores'. Esto podrá facilitarse ahora gracias a las partituras impresas. Convendrá también exajerar la imitación (gestos rápidos y violentos) de los guiñol. En fin, estoy seguro de que harán Uds. algo 'maravilloso'. ¡Qué pena no poderlo presenciar!... 20

A este ingeniero industrial que había montado los mecanismos y maquinaria teatral para el estreno de París, y a su hijo Hernando les habían encargado poco antes los muñecos que ilustrarían la historia narrada por el Trujamán -precisando que debían ser naturalmente más grandes que los de aque-

lla función del salón de Polignac.

Nuevamente las fachadas y telón del escenario portátil del retablo eran de Angeles Ortiz <sup>21</sup> así como las cabezas de los muñecosguiñol (máscaras) que fueron esculpidas en

colaboración con Adolfo Armengod y que usaban actores vestidos con los trajes de Ortiz.

Luis Buñuel era el director de escena, y en lugar de muñecos que representasen al Quijote, Sancho Panza, Maese Pedro, Trujamán y demás personajes espectadores introdujo a cuatro personajes de carne y hueso que asistían enmascarados, al espectáculo de Maese Pedro y de vez en cuando intervenían en la acción, doblados también por los cantantes que se encontraban en el foso de la orquesta. <sup>22</sup>

Para esta representación Hernando Viñes centralizó los trabajos de decorados y figuras de las diferentes escenas del retablo, mientras que, como dijimos, el artificio escé-



Manuel Angeles Ortiz. Don Gayferos a caballo con cuerno de caza. Archivo Lanz. № cat. 3.31.

35

<sup>20</sup> Manuel de Falla a Hernando Viñes. Granada, 11 de abril de 1926.

<sup>21</sup> Y de su ejecución para el teatro se encargó Marcel Guérin, que también había colaborado en la de Polignac.

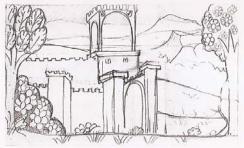
<sup>22</sup> Luis Buñuel: Mi último suspiro. Memorias.

nico correspondió a su padre, José Viñes Roda.

Esta fue la última colaboración de Angeles Ortiz para el *Retablo de Maese Pedro*.

Sus regresos físicos a Granada fueron alejándose y, pasadas guerras y exilios, volvió después de más de 30 años (hacia 1950 ó 52)

Regresé -él mismo recordaba- en solitario emocionadísimo, en inconsciente búsqueda de recuerdos y durante los tres meses del verano viví en el Carmen de Matamoros, una pensión situada ahí donde se ha construído el Centro Falla, Antequeruela arriba ... por donde antaño discurríamos y soñábamos los jóvenes músicos, poetas, artistas, para hablar de tantas cosas idealizadas y extasiarnos con el esplendor de las puestas de sol que son el traje de luces de Granada. <sup>23</sup>



Hermenegildo Lanz. Torre de Melisendra. Archivo Lanz. Nº cat. 3.12

<sup>23</sup> Palabras de Angeles Ortiz en el catálogo de la exposición-homenaje realizada en Granada. Fundación Rodríguez Acosta, junio-julio 1980, por el Ministerio de Cultura. Hubo en Granada, además de otras dos exposiciones dedicadas a Angeles Ortiz, una organizada por el Ayuntamiento de Granada coincidiendo con el traslado a esa ciudad de sus restos mortales, y otra por la Diputación Provincial de Granada, ambas con excelentes catálogos.

## EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Manuel de Falla

Adaptación musical y escénica de un episodio de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, por Manuel de Falla.

Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de Miguel de Gervantes, y dedicada a la Princesa Ed. de Polignac.

Intevienen en ella ocho personajes reales.

Don Quijote (bajo cantante o barítono).

Maese Pedro (tenor).

El trujamán (niño mezo-soprano).

Sancho Panza.

El ventero.

El estudiante.

El paje.

El hombre de las lanzas y alabardas.

Según queda indicado, sólo cantan de estos personajes los tres primeros, siendo puramente mímica la actuación de los restantes, y a excepción de Maese Pedro y del Trujamán, componen el público que, en una venta de la Mancha de Aragón, asisten a la representación de la Historia de la libertad de Melisendra.

#### TITULOS DE LOS CUADROS

1º La Corte de Carlo Magno.

2º Melisendra.

3º El suplicio del moro.

4º Los Pirineos.

5° La fuga.

6° La persecución.

## PERSONAJES

Don Gayferos.

Carlo Magno.

El Rey Marsilio.

Melisendra.

Don Roldán.

El moro enamorado.

Caballeros y guardias de la Corte de Carlo Magno, soldados del Rey Marsi-

lio, verdugos y morisma.

La acción de esta historia es representada por los muñecos del retablo de Maese Pedro. Un muchacho, su criado, sirve de trujamán o intérprete y declarador de los misterios del retablo.

La orquesta se compone de flauta, dos oboes, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta, timbales, tambor, xilofón, carraca, tam-tam, arpa-laúd, clavicémbalo, cuatro violines, dos violas, violoncello y contrabajo.

# RESUMEN DE LA ACCION

Una tocata de carácter rústico (allegreto vivace) anuncia la representación. A poco se alza el telón y, ocupando gran parte de la escena, aparece el retablo, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que lo hacen vistoso y resplandeciente. Junto al retablo se halla Maese Pedro, quien después de agitar fuertemente una campanilla para hacer callar la música, canta su pregón invitando a cuantos se hallan en la venta a presenciar el espectáculo. Acuden entonces los personajes reales, siendo los últimos en llegar Don Quijote y Sancho.

Todos se van deteniendo ante la embocadura del retablo, examinándolo con gran curiosidad; luego se acomodan para presenciar el espectáculo, quedando ocultos de la vista del público, a excepción de Don Quijote, que se sienta a un lado del retablo, pero de manera que sólo se vean sus largas piernas. Durante esta escena se oye la Sinfonía de Maese Pedro (allegro, ma molto moderato e pesante), que sirve de introducción al espectáculo. Terminada ésta, grita Maese Pedro: Siéntense todos. ¡Atención, señores, que comienzo!

Se oyen sonar atabales y trompetas, dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasa en tiempo breve, y luego alza la voz el muchacho, diciendo: Esta verdadera historia que aquí a vuesas mercedes se representa, etc.

#### CUADRO PRIMERO

Sala en el palacio de Carlo Magno. Don Cayferos está jugando a las tablas con Don Roldán. Luego (moderato e pomposo) precedido por heraldos y pavoneándose mucho, entra el Emperador Carlo Magno, desarrollándose la escena ya explicada por el Trujamán.

## CUADRO SEGUNDO

(Molto lento e sostenuto)

Torre del Homenaje del alcázar de Sansueña (Zaragoza). Como fondo, grandes lejanías. Melisendra aparece asomada a un balcón de la Torre, en actitud extática. Un moro de aspecto grave y ricamente vestido (el Rey Marsilio) hace diferentes apariciones por una galería exterior del Palacio y que supónese conduce a la Torre del Homenaje.

Sin ser visto del Rey ni de Melisendra, llégase a ésta el Moro enamorado y le da un beso en mitad de los labios. Ella se da gran prisa en limpiárselos, lamentándose a gritos del atrevimiento del Moro. Acude el Rey Marsilio y hace prender por sus soldados al culpable.

Antes de empezar la representación del cuadro siguiente (el suplicio del Moro), el Trujamán, al explicar la acción, se atreve a hacer ciertas reflexiones sobre los procedimientos expeditivos de la justicia mora. Dón Quijote, espectador pasivo hasta este momento, y cuyas piernas han traducido por movimientos nerviosos su protesta contra las palabras del Trujamán, se asoma al proscenio, y encarándose con el muchacho le amonesta severamente.

Maese Pedro, sacando la cabeza por las cortinas del retablo, aconseja al Trujamán, volviendo a entrar en su escondite para reanudar la representación.

#### CUADRO TERCERO

(Allegro, ma non troppo)

Piaza de la ciudad, que invade la morisma. Llega el Moro culpable conducido por la guardia del Rey y precedido por voceadores, que leen al pueblo la sentencia condenatoria. Dos verdugos de feroz aspecto, provistos de largas varas, azotan al Moro con golpes alternados, que coinciden con los acentos rítmicos de la música. Cae el Moro, y los soldados se lo llevan a rastra, seguidos por los verdugos y la morisma.

## CUADRO CUARTO

Don Gayferos, al trote de su caballo, aparece distintas veces desde la falda hasta la cumbre de una montaña, como siguiendo un camino en espiral. Va cubierto con una capa gascona y lleva en la mano un cuerno de caza, que tañe en los momentos indicados por la música.

# CUADRO QUINTO

La fuga.

Se representa la escena previamente narrada por el muchacho. Al comienzo del cuadro, Melisendra aparece de nuevo en la torre del alcázar de Sansueña. Sobre un andante molto sostenuto, que inicia el arpalaúd, se desarrolla la acción, terminando con la fuga de Melisendra, montada a la grupa del caballo de Don Gayferos. Ambos desaparecen al trote.

Continúa el Trujamán su narración sobre el ritmo ya aplicado al trote del caballo (allegretto rítmico).

# CUADRO SEXTO

El Rey Marsilio corre presuroso en busca de sus guardias. Estos, que acuden al llamamiento, mandan tocar al arma, y la ciudad se hunde con el son de las campanas que en todas las torres de las mezquitas suenan. Esta afirmación del Trujamán hace saltar a Don Quijote, asegurando con visible indignación que no se usan campanas entre moros, sino atabales y dulzainas.

Siguen las palabras con que Maese Pedro -reapareciendo por las cortinas del retablo- procura calmar a don Quijote (allegretto quasi andante), excusando la impropiedad escénica. Convencido el caballero por las razones de Maese Pedro, la representación continúa. Una gran muchedumbre desfila rápidamente por la escena, y el Trujamán, que va señalándolos con su varilla, dice: Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas dulzainas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban. ¡Témome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo!.

Viendo y oyendo tanta morisma y tanto estruendo, don Quijote pónese de un brinco junto al retablo, y desenvainando la espada, grita: ¡Deteneos, mal nacida canalla, no les sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!.

FINAL (Allegro con brío)

Con acelerada y nunca vista furia comienza el caballero a llover cuchilladas, estocadas, reveses y mandobles sobre la titerera morisma, derribando y descabezando a unos, estropeando y destrozando a otros, y dando, entre muchos, un altibajo tal, que pone en peligro la cabeza de Maese Pedro, quien, fuera ya de su escondite, se encoge y agazapa para evitar los golpes. Aparecen en escena cuantos han presenciado la representación, entre ellos Sancho Panza, haciendo gestos de grandísimo pavor. Don Quijote, sin reparar en ellos, dirigiéndose a los fugitivos, proclama su personalidad, y al invocar a

Dulcinea queda como en éxtasis, la mirada en alto, entonando un canto a la señora de sus pensamientos. Pero pronto vuelve a su anterior exaltación, y, dirigiéndose ahora a los presentes, evoca las glorias de la andante caballería, mientras Maese Pedro, desolado y abatido, contempla la figura de Carlo Magno, que tiene en sus manos, partidas en dos, la cabeza y la corona.

Así termina la obra.

Digamos ahora algo sobre su música. 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 reales.

Texto de Manuel de Falla para el programa de la representación de El Retablo de maese Pedro por la Orquesta Bética de Camara. Sevilla, Teatro San Fernando, 30 de enero de 1925.

# RELACION DE OBRAS

# 1. EMBOCADURAS DE ESCENARIOS Y TELONES

- Hernando Viñes
   Programa del estreno del Retablo en París (1293).

   Coloreado a mano y firmado por los participantes.
   24,2x16 cm.
   Col. Lanz
- 1.2- Manuel Angeles Ortiz

  Portada y teatrillo de Maese Pedro.

  Dibujo acuarelado ; 23 x 23 cm.

  Col. Lanz
- 1.3 Manuel Angeles Ortiz

  Telón con embocadura.

  Maqueta del primer telón para la
  representación de Sevilla de 1925.
  En el verso, anotaciones mss. a lápiz de
  Manuel Angeles Ortiz y Hermenegildo
  Lanz.

  Dibujo acuarelado ; 21 x 28 cm.
  Col. Lanz
- 1.4 Manuel Angeles Ortiz
   *Telón de boca (Don Quijote y Sancho)*.
   (Inspirado en una composición existente en Viznar).
   Dibujo acuarelado ; 19 x 21 cm.
   Col. Lanz

- 1.5 Manuel Angeles Ortiz
   Portada de telón exterior.
   En el verso, a lápiz, esquema para el montaje.
   Dibujo acuarelado ; 26,2 x 20,15 cm.
   Colección Archivo Manuel de Falla, en adelante A.M.F.
- 1.6 Manuel Angeles Ortiz Boceto del teatrillo de Maese Pedro. En el verso se especifican las medidas reales. Dibujo acuarelado ; 26,2 x 20,1 cm. Col. AMF
- 1.7 Hermenegildo Lanz
   Estudio de visión en sala (planta y
   alzado).
   Dibujo a lápiz; 12x32 y 14x35 cm.
   Col. Lanz
- 1.8 Manuel Angeles Ortiz

  Boceto de telón para El Retablo de

  Maese Pedro.

  En el verso, borradores para el figurín
  de Sancho Panza.

  Dibujo acuarelado ; 11,5 x 14 cm.

  Col. AMF
- 1.9 Manuel Angeles Ortiz
   Serie de bambalinas.
   8 dibujos acuarelados; 19x5 cm.
   Col. AMF

41

#### 2. FIGURINES DE PERSONAJES QUE APARECEN EN LA ESCENA

- 2.1 Manuel Angeles Ortiz
  Figurín de Don Quijote.
  Dibujo acuarelado ; 25 x 16 cm.
  Col. Lanz
- 2.2 Manuel Angeles Ortiz
  Pierna de Don Quijote.
  Se ve como si éste estuviese sentado a
  un lado del escenario y muestra, a
  veces, su impaciencia. Modelo similar al
  utilizado en París, según anotaciones de
  Ortiz.
  Dibujo acuarelado ; 18 x 9 cm.
  Col. Lanz
- 2.3 Manuel Angeles Ortiz

  Figurín de Sancho Panza.

  Dibujo acuarelado ; 18 x 15 cm.

  Col. Lanz
- 2.4 Manuel Angeles Ortiz
   *Figurín de El Trujamán.* Figurín para la representación de
   Sevilla de 1925.
   Dibujo acuarelado ; 25 x 16 cm.
   Col. Lanz
- $\begin{array}{lll} 2.5 & \text{Manuel Angeles Ortiz} \\ & \textit{Figur\'in de El Trujam\'an.} \\ & \text{Dibujo acuarelado} \; ; \; 23 \; \text{x} \; 15 \; \text{cm.} \\ & \text{Col. AMF} \end{array}$

- $\begin{array}{lll} 2.6 & \text{Manuel Angeles Ortiz} \\ & \textit{Estudios para el movimiento del Trujamán.} \\ & \text{Dibujos a lápiz} \; ; \; 31 \; \text{x} \; 20 \; \text{cm.} \\ & \text{Col. AMF} \end{array}$
- 2.7 Manuel Angeles Ortiz
   Figurín de Maese Pedro.
   Figurín para la representación de Sevilla de 1925.
   Dibujo acuarelado ; 15 x 12 cm Col. Lanz
- 2.8 Manuel Angeles Ortiz
   *Figurín de Maese Pedro*.
   "Con sombrero" y "con peluca de pelo ensortijado".
   Dibujo acuarelado ; 23 x 15 cm.
   Col. AMF
- $\begin{array}{lll} 2.9 & & \text{Manuel Angeles Ortiz} \\ & Figurin\ para\ el\ Paje. \\ & \text{Dibujo\ acuarelado\ ; } 23\ \text{x}\ 15\ \text{cm}. \\ & \text{Col.\ AMF} \end{array}$
- 2.10 Manuel Angeles Ortiz
  Figurín para el Estudiante.
  En el verso existe otro boceto del
  estudiante.
  Dibujo acuarelado ; 23 x 15 cm.
  Col. AMF
- 2.11 Manuel Angeles Ortiz

  Figurín para el Hombre de las lanzas y
  alabardas
  Dibujo acuarelado ; 23 x 15 cm.
  Col. AMF

- 3.9 Manuel Angeles Ortiz

  Trompeteros de Carlomagno.

  Figuras planas, sin movimiento.

  Dibujo acuarelado ; 27 x 19 cm.

  Col. Lanz
- $\begin{array}{lll} 3.10 & \text{Manuel Angeles Ortiz} \\ & \textit{Pajes.} \\ & \text{Figuras planas, sin movimiento.} \\ & \text{Dibujo acuarelado }; 27 \times 21 \text{ cm.} \\ & \text{Col. Lanz} \end{array}$
- 3.11 Manuel Angeles Ortiz Soldados del cortejo de Carlomagno. Figuras planas, articuladas, que marcan el compás con las lanzas, moviendo los brazos. Dibujo acuarelado ; 27 x 17 cm. Col. Lanz

Cuadro segundo: Melisendra

- $\begin{array}{lll} 3.12 & \text{Hermenegildo Lanz} \\ & \textit{Torre de Melisendra. Decorado.} \\ & \text{4 dibujos preparatorios a lápiz; } 15,2 \text{ x} \\ & 21,1 \text{ cm.} \\ & \text{Col. Lanz} \end{array}$
- 3.13 Hermenegildo Lanz

  Torre de Melisendra.

  Dibujo acuarelado; 16,5x23,3 cm.
  Col. Lanz
- 3.14 Manuel Angeles Ortiz

  Palacio del Rey Moro, en Sansueña.

  Decorado para la escena de Melisendra
  en la torre del castillo. Representación
  de Amsterdam de 1926.

  Dibujo acuarelado ; 21 x 28 cm.

  Col. AMF

- 3.15 Hermenegildo Lanz

  Rey Moro.

  Dibujo a lápiz;21x15,3 cm.
  Col. Lanz
- $\begin{array}{lll} 3.16 & \text{Manuel Angeles Ortiz} \\ & \textit{Melisendra.} \\ & \text{Dibujo preparatorio a lápiz; } 21,2x15 \text{ cm.} \\ & \text{Col. Lanz} \end{array}$

Cuadro tercero: El suplicio del moro

- 3.17 Hernando Viñes Plaza de Sansueña. Dibujo acuarelado; 27,5x38,5 cm. Col. AMF
- 3.18 Hernando Viñes

  Chillador 1.

  Dibujo acuarelado; 30,7x23 cm.
  Col. Lanz
- 3.19 Hernando Viñes

  Chillador 2.

  Dibujo acuarelado; 30,7x23 cm.
  Col. Lanz
- 3.20 Hernando Viñes
   Verdugo 1.
   Dibujo acuarelado; 28x46 cm.
   Col. Lanz
- 3.21 Hernando Viñes

  Verdugo 2.

  Dibujo acuarelado; 28x46 cm.
  Col. Lanz
- 3.22 Hernando Viñes
   Muchedumbre.
   Grupo de figuras planas, articuladas.
   Dibujo acuarelado ; 32 x 49 cm.
   Col. Lanz

- 3.23 Hermenegildo Lanz

  Estudio del movimiento de las figuras
  de la muchedumbre.

  Calco.
  Col. Lanz
- 3.24 Hermenegildo Lanz

  Plantillas del grupo de figuras planas
  articuladas de la muchedumbre.
  Cartón.
  Col. Lanz
- 3.25 Hernando Viñes
   Perseguidores. Grupo a caballo: "Este
   grupo aparece después de la muche dumbre".
   Dibujo acuarelado, 32 x 49 cm.
   Col. Lanz

Cuadro cuarto: Los Pirineos

- 3.26 Manuel Angeles Ortiz

  Los Pirineos.

  Dibujo acuarelado ; 28 x 21 cm.
  Col. AMF
- 3.27 Manuel Angeles Ortiz

  Los Pirineos.

  Dibujo acuarelado ; 28 x 21 cm.
  Col. AMF
- 3.28 Manuel Angeles Ortiz

  Los Pirineos.

  Dibujo acuarelado ; 28 x 21 cm.
  Col. AMF

- 3.29 Manuel Angeles Ortiz

  Los Pirineos.

  Dibujo acuarelado ; 28 x 46 cm.
  Col. Lanz
- 3.30 Manuel Angeles Ortiz

  Los Pirineos.

  Dibujo acuarelado ; 28 x 46 cm.

  Col. Lanz
- 3.31 Manuel Angeles Ortiz
   Don Gaiferos a caballo con cuerno de caza.

   Dibujo acuarelado ; 27 x 15 cm.
   Col. Lanz

Cuadro sexto: La persecución (utiliza decorados del cuadro tercero)

3.32 - Hernando Viñes
 Grupo a caballo.
 Dibujo acuarelado ; 32 x 49 cm.
 Col. Lanz

## 4. FIGURAS ARTICULADAS

- 4.1 Manuel Angeles Ortiz Melisendra. Plantilla articulada de cartón para figura plana ; 27,5 cm. Col. AMF
- 4.2 Manuel Angeles Ortiz
   Don Gaiferos.

   Plantilla articulada de cartón para
   figura lana ; 34 cm.

   Col. AMF

- 4.3 Manuel Angeles Ortiz

  Don Gaiferos con casco.

  Plantilla articulada de cartón para
  figura plana ; 34,5 cm.

  Col. AMF
- 4.4 Manuel Angeles Ortiz
   *Mujer*.
   Plantilla articulada de cartón para
   figura plana; 33,5 cm.
   Col. AMF
- $\begin{array}{ll} 4.5 & \text{Manuel Angeles Ortiz} \\ & \textit{Carlomagno.} \\ & \text{Plantilla articulada de cartón para} \\ & \text{figura plana} \ ; \ 12 \ \text{cm.} \\ & \text{Col. AMF} \end{array}$
- 4.6 Manuel Angeles Ortiz

  Carlomagno.

  Plantilla articulada de cartón para
  figura plana ; 37,5 cm.

  Col. AMF

# EXPOSICION

Organiza: Fundación Archivo Manuel de Falla.
Colabora: Ayuntamiento de Granada.
Ministerio de Cultura-INAEM.
Previsión Española-Seguros.
Dirección: Jorge de Persia.
Diseño: José Miguel Castillo.
Coordinación: Elena García de Paredes.
Documentación: Concepción Chinchilla y Antonio Espinosa.
Reproducciones fotográficos: Mariano Cano.
Archivo fotográfico: Ana García de Paredes.
Marcos: Santiago Collado.
Seguros: Previsión Española-Seguros.

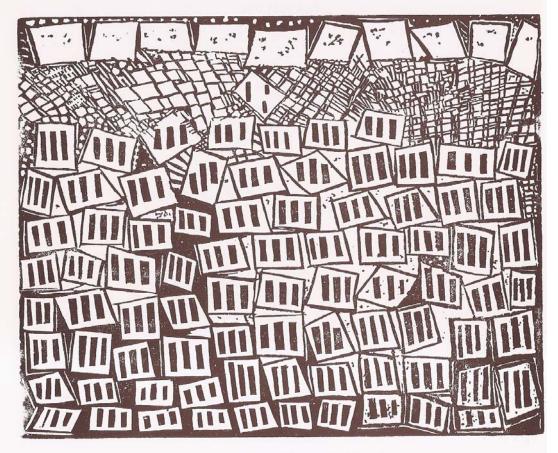
Seguros: Previsión Española-Seguros.

Documentación cedida por la familia Lanz Durán y por el Archivo Manuel de Falla.

# CATALOGO

Textos:
Juan Manuel Bonet: En perpetua nostalgia de Granada p. 3
Jorge de Persia: Un retablo para Maese Pedro p. 17
Manuel de Falla: El Retablo de Maese Pedro p. 37
Relación de obras p. 41
Diseño: José Miguel Castillo.
Reproducciones fotográficas: Mariano Cano.
Archivo fotográfico: Ana García de Paredes.
Tratamiento informático: Abel Rodríguez.

© 1.996 Archivo Manuel de Falla Paseo de los Mártires, s/n 18009 - GRANADA D.L. GR-573/95 Printed and made in Spain Imprenta URANIA Manuel Paso, 6. 18005 - GRANADA



Manuel Angeles Ortiz. "Albayzín". Grabado. 1973.

