

El retablo de Maese Pedro

Ópera para marionetas en un acto

Música y libreto de **Manuel de Falla**



CONMEMORACIÓN DEL IV CENTENARIO
DE LA MUERTE DE MIGUEL DE CERVANTES

GUÍA DIDÁCTICA

Isabel Domínguez. Ana Hernández. Uxue Úriz

ÍNDICE

1. El retablo de Cervantes	3
2. El retablo de Falla	6
3. El teatro de títeres	18
4. El espectáculo	23
5. El Quijote y la Música.....	26
6. El Quijote en otras Artes	31

ACTIVIDADES

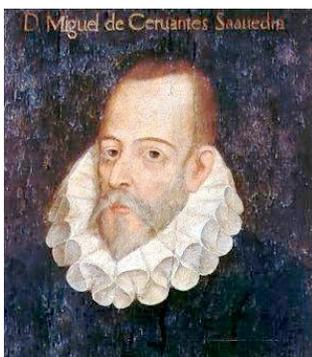
1. ¡Vengan, vengan, vuestras mercedes!.....	38
2. El romance de Gaiferos toca bien, canta primero	40
3. Monta un retablo... y cuéntate algo.....	42
4. Melisendra en la torre.....	44
5. Ministriles	47

ANEXO	49
--------------------	----

1. El retablo de Cervantes

El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla es una adaptación musical y escénica del capítulo XXVI de la 2ª parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Sin embargo, el episodio de maese Pedro comienza en la segunda mitad del capítulo XXV con la llegada del titiritero a la venta y se extiende hasta el comienzo del XXVII, momento en el que se nos da a conocer la auténtica identidad del falso maese Pedro.

Del mismo modo que Falla retomó el texto de Cervantes para componer la música y escribir el libreto de su *Retablo*, manteniendo el rico castellano arcaizante y el espíritu caballeresco del original, el director Enrique Lanz ha retomado el recurso cervantino del *metateatro*, teatro dentro del teatro, el juego entre niveles de realidad. El autor de *Don Quijote* creó el personaje Cide Hamete Benengeli, quien –según la ficción literaria– creó gran parte de la historia de Alonso Quijano, el célebre hidalgo manchego que –apasionado por las novelas de caballería– creó a Don Quijote de La Mancha, quien a su vez creó el personaje de Dulcinea, dama a quien dedicarle sus honores. La ficción y la realidad en la obra de Cervantes están constantemente confundidas, distorsionadas por la imaginación de Don Quijote, y esta idea es el pilar del espectáculo de Enrique Lanz. Su puesta en escena teje un continuo juego de capas de realidad, de sorpresas visuales, de ilusiones de verosimilitud trocadas.



Miguel de Cervantes Saavedra

También conocido por el sobrenombre de “Príncipe de los Ingenios”. Posiblemente nació el 29 de septiembre de 1547 en Alcalá de Henares y murió el 22 de abril de 1616 en Madrid, aunque como fue enterrado el 23 de abril es esta fecha la que se conoce popularmente como la de su muerte. Es, sin duda, una de las máximas figuras de la literatura universal, especialmente por haber escrito *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, considerado como la primera novela moderna y una de las mejores obras literarias de la historia. Comenzó a escribir poemas en su época de estudiante, momento en el que también se despertó su afición al teatro viendolas representaciones de las obras de Lope de Rueda. Como refleja en la segunda parte del Quijote, “*se le iban los ojos tras la farándula*”. Poco tiempo después se marcha a Italia, al parecer, huyendo de la justicia tras herir a su contrario en un duelo. Allí leyó los poemas caballerescos de Ariosto. Ésta y otras lecturas fomentaron su gusto por el estilo y el arte italianos, que se dejan translucir en sus obras. Más tarde llegó la vida militar, con su participación en la batalla de Lepanto, donde recibió sendos arcabuzazos en el pecho y una mano (lo que le valió el apodo de “el manco de Lepanto”). Esto no acabó con sus idas y venidas, incluyendo cinco años de cautiverio en Argel. A pesar de su azarosa vida, no dejó de escribir grandes novelas, obras poéticas y piezas teatrales.

La obra de Cervantes es de una gran originalidad. Además de los juegos metaliterarios, en los que realidad y ficción se llegan a confundir, asienta en sus novelas una fórmula de realismo narrativo heredero de la tradición literaria del Cantar del Mío Cid. Toda la novela realista del siglo XIX bebe de la fuente cervantina. Revive la novela épica y caballeresca en el *Quijote* y realiza un compendio de estructuras narrativas en sus *Novelas ejemplares*, donde encontramos novela bizantina, policíaca o criminal, picaresca, la miscelánea de sentencias y donaires, etc.

Presentación de Maese Pedro

Don Quijote y Sancho se hallan en una venta, conversando con el ventero y varios viajeros que descansan allí. Están escuchando el relato de la aventura del rebuzno, cuando se presenta ante ellos un nuevo personaje:

“Y con esto dio fin a su plática el buen hombre, y en esto entró por la puerta de la venta un hombre todo vestido de camuza, medias, greguescos y jubón, y con voz levantada dijo: —Señor huésped, ¿hay posada? Que viene aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra. Olvidábaseme de decir como el tal mase Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo.”

Esta descripción del mase (maese) Pedro sitúa al personaje dentro de la tradición folclórica que atribuía cierta bellaquería a los tuertos. También podemos encontrar en el texto descripciones de su famoso retablo y de la historia que en él se representa:

“Este es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto.”

“Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que lo hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió Maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios de tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían”.

El joven ayudante de maese Pedro es el *Trujamán*, es decir, el intérprete o traductor, según su etimología procedente del termino árabe *turlumán*.

La historia representada ante don Quijote en el retablo, muestra del *metateatro* cervantino, es la historia de Melisendra, ambientada en la época de Carlomagno. Melisendra es un personaje del romancero, cuyo rescate por su marido don Gaiferos del cautiverio en que la tenía el rey moro Marsilio, en la ciudad de Sansueña (antiguo nombre de Zaragoza) es reelaborado grotesca e irónicamente por maese Pedro. Llegado el momento en el que, tras la liberación de la dama, ella y su marido son perseguidos por los moros, don Quijote sale en su defensa confundiendo, en su locura, la ficción con la realidad. Destruye el teatro y los muñecos, ante la desesperación de maese Pedro y el resto de espectadores.

En este punto de la historia concluye el *Retablo de Falla*. En el episodio de Cervantes, en cambio, Don Quijote se da cuenta de su confusión y acepta pagar a maese Pedro los desperfectos ocasionados:

"Ahora acabo de creer —dijo a este punto don Quijote— lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. Por eso se me alteró la cólera, y por cumplir con mi profesión de caballero andante quise dar ayuda y favor a los que huían, y con este buen propósito hice lo que habéis visto: si me ha salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen; y, con todo esto, deste mi yerro, aunque no ha procedido de malicia, quiero yo mismo condenarme en costas: vea maese Pedro lo que quiere por las figuras deshechas, que yo me ofrezco a pagárselo luego, en buena y corriente moneda castellana."

El Quijote en el Retablo de Falla

Para elaborar el libreto de su ópera, Falla tomó elementos de varios capítulos de las dos partes del Quijote, además del XXVI de la 2ª parte, entrelazándolos de manera sutil y respetuosa con el texto de Cervantes. Por ejemplo, el canto a Dulcinea del "Final" del *Retablo* coincide casi exactamente con este fragmento del cap. XXV de la 1ª parte: «¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura, [...]!». Falla escribe: «¡Oh Dulcinea, señora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas; norte de mis caminos, dulce prenda y estrella de mi ventura!».



Grabado de Gustavo Doré

El Retablo en el Quijote

El episodio del retablo aparece relacionado con otros lugares de la obra (como la cueva de Montesinos) y con otros textos (como el Quijote de Avellaneda), estableciendo una densa red típicamente cervantina.

La caracterización de maese Pedro, con un parche verde en el ojo y traje de camuza, señala tanto el histrionismo propio del titiritero, como el disfraz que encubre a Ginés de Pasamonte, personaje con el que ya lidiaron Quijote y Sancho en una aventura anterior. Será el propio autor, el ficticio Cide Hamete, quien nos desvele la auténtica identidad del falso maese Pedro:

“Dice, pues, que bien se acordará el que hubiere leído la primera parte desta historia de aquel Ginés de Pasamonte a quien entre otros galeotes dio libertad don Quijote en Sierra Morena, beneficio que después le fue mal agradecido y peor pagado de aquella gente maligna y mal acostumbrada. Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba «Ginesillo de Parapilla», fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio, que, por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta. (...) Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos, determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero, que esto y el jugar de manos lo sabía hacer por estremo.”

Referencias literarias

En su juego de realidad y ficción literaria, Cervantes incluye en su libro textos de otros autores. En el episodio del titiritero maese Pedro encontramos, por ejemplo, este fragmento de una jácara de Quevedo:

*“con chilladores delante
y envaramiento detrás”*

Pero, sin duda, la gran referencia externa a Cervantes son los libros de caballerías y los romances carolingios que trastornan la mente de don Quijote y están presentes durante toda la obra. Especialmente en este caso, cómo no, el romance anónimo *Gaiferos libera a Melisendra*, en el que se basa la representación de los titiriteros. En el **Anexo** incluimos el romance completo:

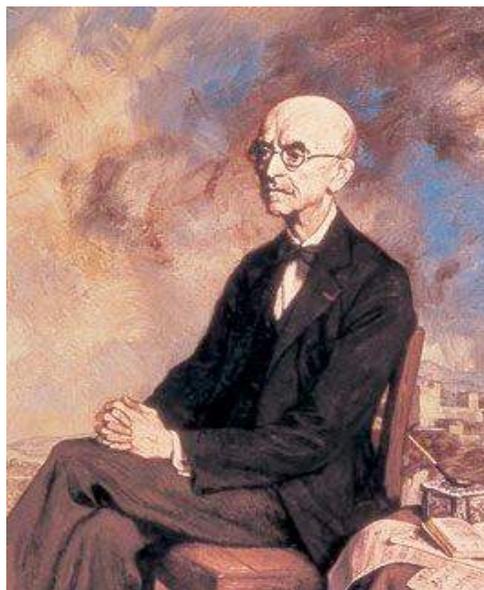
*“Jugando está a las tablas don Gaiferos,
que ya de Melisendra está olvidado”*

2. El Retablo de Falla

Manuel de Falla

Nacido en Cádiz y muerto en Alta Gracia (1876-1946), Manuel de Falla es reconocido hoy día como el principal compositor español del siglo XX. Su obra, aunque no muy extensa, es extraordinariamente depurada y perfecta.

De sus comienzos, etapa denominada por Gerardo Diego *premanuel antefalla*, son las primeras obras para piano (*Nocturno, Serenata andaluza, Vals-Capricho*) y de cámara (*Melodía, Romanza*) así como algunas zarzuelas siendo ya discípulo de Felipe Pedrell (*La Juana y la Petra, La casa de tócame Roque o Los amores de la Inés*). Es Pedrell precisamente quien le introduce en un estilo que respira nacionalismo folclorista e historicista y que evolucionará después hacia otras tendencias. En 1905, su ópera *La vida breve* logra el Premio de la Real Academia de Bellas Artes.



M. de Falla por Ignacio Zuloaga

Entre 1907 y 1914 permanece en París, donde se relaciona con Debussy, Ravel, Dukas y Albéniz. Conoce también a Stravinski, Zuloaga y a Wanda Landowska. Viaja por diversos países de Europa ofreciendo recitales de piano y nutriéndose de las nuevas corrientes estéticas del momento. De esta etapa son sus *Cuatro piezas españolas* y las *Siete canciones populares españolas*. Al estallar la I Guerra Mundial se instala en Madrid, donde estrenará *Noches en los jardines de España, El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, obra esta última que Diaghilev y sus Ballets Rusos llevarán a Londres con coreografía de L. Massine y decorados y figurines de Picasso. En esta fase, cumple además con el encargo de Artur Rubinstein componiendo la *Fantasía Baética* para piano.

En 1920 se traslada a Granada, donde promueve el *Concurso de Cante Jondo* junto a F. García Lorca, Hermenegildo Lanz e Ignacio Zuloaga, grupo que también organiza el estreno de algunas obras para títeres en casa del poeta. *El retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave y cinco instrumentos* son de este periodo en que la influencia del folclorismo es menos evidente y en cambio su estilo se reorienta hacia un neoclasicismo más próximo a Stravinski. Mientras se suceden las distinciones, reconocimientos y homenajes, Falla atiende a un antiguo deseo de poner música a un poema de J. Verdaguer y comienza a componer la *Atlántida*, cantata escénica que le ocuparía las dos últimas décadas de su vida y que no llegaría a concluir.

Un vez que se desencadena la Guerra Civil Española, los problemas de salud del compositor se acentúan. La pérdida de seres queridos, entre ellos la de su amigo F. García Lorca, la incomodidad con los regímenes políticos que se habían sucedido en España en poco tiempo así como necesidades de tipo económico, le empujan en 1939 a embarcarse para Argentina, en donde dirigirá una serie de conciertos en el Teatro Colón de Buenos Aires. A partir de 1941 su salud se deteriora seriamente y muere antes de cumplir los 70 años. Su cuerpo es inhumado en la catedral de Cádiz.

De una gran autoexigencia, Falla es un compositor lento pero perfecto. En su obra confluyen un folclorismo muy estilizado, una forma de impresionismo que recuerda a Albéniz y un estilo que evoluciona a través de los años hacia una economía de medios y una austeridad en aras de una más perfecta expresión. Trabajó cuidadosamente la forma utilizando modelos del pasado con mayor libertad. Buscó la concisión y la claridad de texturas así como la sobriedad en la instrumentación, todo ello con una brillante escritura instrumental que da lugar a una música próxima a la corriente neoclásica de principios de siglo.

Historia de un encargo

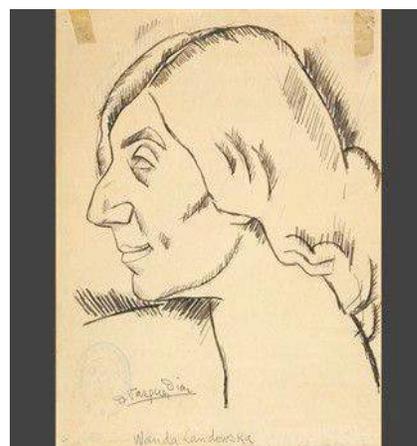


*Winnaretta Singer,
Princesa Edmond de Polignac
por La Gandara*

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, la princesa Edmond de Polignac, hija del fabricante de máquinas de coser Singer, realizó importantes encargos a numerosos compositores con el fin de ofrecer en su palacio un teatro de guiñol. Atendiendo a este encargo, Stravinski escribió *Renard*, E. Satie compuso *Socrate* y Falla, *El Retablo de Maese Pedro*, siendo esta última obra la única que llegó a representarse en el teatrillo de la aristócrata francesa.

Junto a Federico García Lorca y al marionetista Hermenegildo Lanz, realiza una función de títeres el 6 de enero de 1923. Acaba de dar un giro a su estilo: abandona el folclore andaluz y se centra en Castilla buscando un tema adecuado para llevar a Francia. Y encuentra uno que es universal: Don Quijote, el soñador e idealista personaje en el que conviven la realidad y la fantasía, cuyos límites se confunden. Un gran tema para jugar con el teatro dentro del teatro y para presentar a la princesa de Polignac algo muy español.

Falla escoge el capítulo XXVI (parte II) de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* para hacer una versión musical y escénica con marionetas. Él mismo escribe el libreto respetando el lenguaje de Cervantes. La obra se estrena en versión de concierto en Sevilla en 1923 y en versión escénica unos meses más tarde en el palacio de la princesa, con decorados y figuras planas de Manuel Ángel Ortiz, Hernando Viñes y Hermenegildo Lanz, su gran colaborador y amigo. Esta primera representación contó con un público bien destacado: Paul Valéry, Pablo Picasso e Igor Stravinski. W. Goldschmann fue el director y Wanda Landowska fue la intérprete de clave.



Wanda Landowska por Vázquez Díaz

El Retablo no es sólo una deliciosa ópera de cámara en un acto, sino que es un hallazgo musical de primer orden. Tras el estreno, un crítico belga señaló que la obra le había parecido "de cristal". A Falla le gustó esta crítica y señaló que él buscaba en sus composiciones combinaciones de instrumentos que se asemejaran a diferentes materiales como el cristal, los metales y otros ricos elementos.

El Retablo de Maese Pedro

La sustancia de la vieja música, noble o popular española, es 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.

M. de Falla

Falla estudia intensamente el patrimonio musical de nuestro país, recoge materiales de la Edad Media, del Renacimiento y de siglos posteriores, presenta temas y cadencias históricos y populares que elabora evitando las citas explícitas y adapta a la época actual recursos musicales presentes en las músicas de entonces, así como en la obra de algunos compositores tales como Francisco Salinas o Gaspar Sanz. Todo ello, proporciona un clima y una sonoridad arcaizantes, lo que concede autenticidad a la obra y permite transportar al oyente, de la época del romance de Melisendra a la del Quijote, sin abandonar el marco estilístico del siglo XX.

En esta adaptación musical y escénica del episodio del titiritero recogido por Cervantes, el compositor utiliza una escritura objetiva y lineal donde destaca el trabajo contrapuntístico y el uso flexible de la tonalidad y la modalidad. Cada número de esta obra es una miniatura que, enlazadas, se suceden con extraordinaria fluidez, cada una de ellas recrea un ambiente e ilustra la acción comentada por el Trujamán.

Respondiendo a su afán de perfección, Falla afirma: *“Creo que el Arte debe servirnos actualmente para hacer una música tan natural, que en cierto modo parezca una improvisación, -pero de tal manera equilibrada y lógica, que acuse en su conjunto y en sus detalles una perfección aún mayor que la que admiramos en las obras del período clásico, hasta ahora presentadas como modelos infalibles-“*. Y es así como resulta este *Retablo de Maese Pedro*, tan natural que parece surgido de forma espontánea, a pesar del tiempo dedicado a este magnífico trabajo de *orfebrería musical* desarrollado por M. de Falla.

La estructura

<p style="text-align: center;"> <i>El Pregón</i> <i>La Sinfonía de Maese Pedro</i> <i>Cuadro I. La corte de Carlo Magno</i> <i>Cuadro II. Melisendra</i> <i>Cuadro III. El suplicio del Moro</i> <i>Cuadro IV. Los Pirineos</i> <i>Cuadro V. La fuga</i> <i>Cuadro VI. La persecución</i> <i>Final</i> </p>

El Pregón

Comienza con una breve introducción instrumental con caja y timbales sobre los que se despliega la melodía a cargo de los oboes. A ellos se suma un bordón que ejecuta el corno inglés, lo que proporciona una sonoridad antigua y rústica. La voz de Maese Pedro detiene la música para recitar su pregón: *“Vengan, vengan a ver vuestas mercedes, el Retablo de la Libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo”*.

La Sinfonía de Maese Pedro

Es la verdadera introducción de la acción que se desarrolla en el teatro de marionetas. No sorprende que Falla la denomine sinfonía, un término más arcaizante que el de obertura y más riguroso históricamente. Todos los instrumentos aparecen concertados entre sí en un diálogo que entreteje diferentes timbres. La campanilla indica el comienzo de la representación y el Trujamán comienza a referir lo que va a suceder en el Retablo. Al hacer referencia a las crónicas francesas y a los romances españoles, indica el cambio del recitado por el canto *“con voz natural”* para interpretar esta fresca melodía:



Ju - gan - does tá a las ta - blas don Gay - fe - ros que

6
ya de Me - li - sen - dra se haol vi - da - do

Cuadro 1. La corte de Carlo Magno

Con carácter de música incidental, este número alterna el recitado del Trujamán con los fragmentos de música que ambientan la Sala en el palacio de Carlo Magno. El recitado es acompañado por la orquesta por primera vez, cuando el Trujamán explica la decisión de don Gayferos de rescatar él solo a Melisendra, sin la ayuda que le quiere prestar don Roldán.

La entrada de Carlo Magno

Ésta es una pieza con tres secciones: la primera acompaña la ampulosa entrada de Carlo Magno, marcando el paso del séquito de caballeros y guardias de corte que siguen al emperador. La segunda, describe el enfrentamiento de Carlo Magno con don Gayferos y los cuatro golpes que aquél propina a su yerno en la cabeza: cuatro acentos que se perciben bien destacados. La última sección ilustra el arrebató de don Gayferos y su disputa con don Roldán.

Cuadro II. Melisendra

Un romance recogido por Francisco Salinas en su tratado *De Musica libri septem*, titulado *Retraída está la Infanta*, es utilizado por Falla para ilustrar la escena en la que Melisendra se asoma al balcón de la torre del Alcázar de Sansueña, mirando hacia Francia y suspirando por su esposo don Gayferos:

Molto lento e sostenuto



Estos cuatro compases darán lugar a una de las piezas más conmovedoras del Retablo, repitiéndose esta melodía una y otra vez y circulando por diversos instrumentos. Parece aludir a la actitud melancólica y contemplativa de Melisendra y al lento pasar del tiempo en espera de ser rescatada. La triste placidez de la pieza se ve interrumpida repentinamente por el grito de la dama al ser sorprendida por el Moro enamorado.

Cuadro III. El suplicio del Moro

El suplicio va acompañado de la carraca, como era costumbre en la época. Se oyen los latigazos que se alternan con el movimiento de la muchedumbre y las trompetas de los soldados. Poco a poco todos se alejan mientras el Trujamán continúa con la historia.

Cuadro IV. Los Pirineos

Don Gayferos cabalga camino de la ciudad de Sansueña envuelto en su capa gascona y provisto de un cuerno de caza que toca de vez en cuando. El Trujamán explica cómo será el encuentro de los esposos y cómo Melisendra, no reconociéndole al principio, le pregunta por su marido:



Ca - ba - lle - ro, si a Fran - cia i - des,
5
por Gay - fe - ros pre - gun - ta - de

Cuadro V. La fuga

Una introducción en arpeggios por el clave da paso a un melancólico tema en el violín al que pronto se unen otros instrumentos: los esposos se encuentran y enseguida se dan a la fuga.

Cuadro VI. La persecución

El galope de la pareja, descrito en tresillos, se mantiene mientras el Trujamán cuenta cómo, tras la huida, se da la voz de alarma con campanas. Interviene don Quijote por la falta de rigor:



¡E - so no, que-es un gran dis - pa - ra - te, por-que en - tre
4
mo-ros no se u-san cam - pa - nas, si no a-ta - ba - les y dul - zai - nas!

Final

Don Quijote, animado por la persecución, y confundiendo la acción del retablo con la realidad, se lanza contra los enemigos en defensa de la pareja, repartiendo estocadas a unos y a otros y cortando cabezas. Mientras, Maese Pedro le ruega que se detenga, lo que tan sólo se lanza contra los enemigos en defensa de la pareja mientras Maese Pedro le pide que se detenga, lo que tan sólo hace para cantar a Dulcinea:



Don Quijote ensalza a la caballería mientras Maese Pedro invoca a Santa María ante el destrozo de sus títeres. Con unos amplios acordes finales termina la obra.

(Duración aproximada: 27 minutos)

Los personajes

PERSONAJES CERVANTINOS (*grandes muñecos-guiñol**):

Don Quijote (bajo o barítono) es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros; entrecano, la nariz aguileña y algo curva, de bigotes grandes, negros y caídos.

Maese Pedro (tenor) va todo vestido de gamuza. Usa medias, gregüescos y jubón, y lleva cubierto el ojo izquierdo con un parche de tafetán verde.

El Trujamán (niño soprano) es un muchacho de unos quince años. Lleva puesta una vieja ropilla de terciopelo, con algunas vislumbres de raso, y la camisa fuera. Las medias de seda, y los zapatos cuadrados a uso de corte. Es alegre de rostro y ágil de su persona.

Personajes mimos son *Sancho Panza*, *el Ventero*, *el Estudiante*, *el Paje* y *el hombre de las lanzas y alabardas*.



* Los muñecos representativos de personajes reales pueden substituirse por actores, pero usando caretas que caractericen dichos personajes.

FIGURAS DEL RETABLO (*marionetas*):

Carlo Magno, *Don Gayferos*, *Don Roldán*, *Melisendra*, *el Rey Marsilio* y *el moro enamorado*.

Otros personajes: *Heraldos*, *caballeros* y *guardias de la Corte de Carlo Magno*; *Jefe de la guardia* y *soldados del Rey Marsilio*, *verdugos* y *morisma*.



Títeres de Ignacio Zuloaga

Isabel Domínguez, Ana Hernández y Uxue Úriz

En un principio, Falla encomienda la acción del romance a las marionetas y la de los personajes cervantinos a los cantantes. Al parecer, su idea era que éstos realizaran su interpretación desde el foso, estableciendo así, una cierta separación de funciones: a los títeres se reservaba el papel figurativo e ilustrativo de la obra narrada, mientras que los cantantes se centrarían en la interpretación vocal.

Posteriormente, los directores de escena optaron por situar juntos en el escenario, a cantantes y actores de la acción en la venta. Tal y como era costumbre en el teatro español, la separación de los distintos niveles de ficción se manifiesta por la presencia de los titiriteros en escena.

La interpretación

Según afirma Tomás Marco, *“quizá el gran logro de esta obra sea la recitación del personaje del Trujamán, para el que Falla idea un modo de cantar basado en los pregones y romances, que dan con el tono adecuado para la obra y le confieren un color especial”*. Pero Falla orienta también sobre la ejecución vocal del resto de los personajes:

“Habrá que evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral en el estilo vocal de los tres personajes cantores.

La parte de Don Quijote deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exagerando la interpretación de las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Una voz tan nerviosa y enérgica como ágil y rica en matices expresivos, será indispensable para la exacta ejecución de esta parte.

En la de Maese Pedro, el artista procurará evitar toda expresión excesivamente lírica, adoptando, por el contrario, la mayor viveza o intensidad de la dicción musical dentro del tono que exija cada situación dramática. Sin bufonería, pero con muy marcada intención cómica, deberá traducirse el carácter picaresco e irónico del personaje.



La parte del Trujamán exige una voz nasal y algo forzada; voz de muchacho pregonero; de expresión ruda y exenta, por consiguiente, de toda inflexión lírica. Esta parte deberá ser cantada por un niño, y a falta de éste, por una voz de mujer (mezzo-soprano agudo) que simulará la calidad vocal y el carácter expresivo antes determinados.”

http://www.youtube.com/watch?v=7_Gleap8G3E

J. Carreras debuta como el Trujamán en el Liceu de Barcelona en 1958

El argumento

(Patio de una posada española del siglo XVI. Establo de una venta en Aragón, con un guñol iluminado por velas, a finales del siglo XVI).

Dividida en seis cuadros, la obra comienza con el pregón de Maese Pedro, que anuncia la representación de una función de títeres. Dicha representación tiene por argumento la liberación de la bella Melisendra, historia que recoge el romancero del ciclo carolingio. Entre los espectadores se encuentran Don Quijote y su escudero Sancho Panza. Maese Pedro coge los títeres y el Trujamán comienza el relato.

Carlomagno exige a su yerno don Gayferos que vaya a liberar a Melisendra, cautiva de los moros. Don Gayferos, rechazando la ayuda que don Roldán le ofrece, se pone en camino tan solo acompañado de su caballo y arropado por su capa gascona.

En Sansueña, la antigua Zaragoza, presa en la torre del castillo del rey moro Marsilio, se encuentra Melisendra que, llena de melancolía, mira hacia Francia suspirando por su esposo. No sólo sufre cautiverio la bella Melisendra, sino que es asediada por un moro enamorado: cuando éste intenta abordarla, será castigado por Marsilio a sufrir suplicio.

Un día, Melisendra divisa a un caballero que resulta ser su esposo y que viene a liberarla de su cautiverio. Descolgándose por el balcón y subida a lomos del caballo de don Gayferos, ambos logran darse a la fuga. Al descubrir la huida, Marsilio hace perseguir a la pareja.



A medida que la distancia entre los fugitivos y sus perseguidores va siendo menor, Don Quijote, no pudiendo contener su impaciencia y confundiendo la representación con la realidad una vez más, desenvaina la espada y comienza a cortar cabezas sin dar tregua al ficticio enemigo. Mientras Maese Pedro se lamenta de la destrucción de sus marionetas, Don Quijote saluda a la pareja felizmente salvada, ensalza el mérito de la caballería y rinde homenaje a su amada Dulcinea.

<https://www.youtube.com/watch?v=tlqi7wKyxWc>

<https://www.youtube.com/watch?v=Um5UImmZ3so>

<https://www.youtube.com/watch?v=KYVu5DoYpGo>

<https://www.youtube.com/watch?v=q1IAmd-YFk8>

La orquesta

Después de la I Guerra Mundial, surgió entre los compositores una tendencia a huir de las grandes masas orquestales. Creció entonces el interés por las pequeñas agrupaciones, buscando quizá una mayor economía de medios, mayor simplicidad o concreción. Falla se suma a esta tendencia en esta fase de su labor creativa y, tanto en el *Retablo* como en su obra posterior, el *Concierto para clave*, reduce la plantilla orquestal.

Por otra parte, la inquietud por expresar lo estrictamente necesario arrastra a un Falla que siempre ha evitado el exceso: "... *ni una nota de más ni una de menos...*" según su postulado. Este ejercicio de concentración del contenido musical encaja a la perfección con la sencillez de la historia de Melisendra y con el marco del teatro de títeres, una miniatura que recoge sólo la esencia, lo imprescindible de la historia. Partiendo de estos criterios, Falla organiza una plantilla instrumental próxima a una orquesta de cámara, dotada con una percusión aumentada que subraya la acción de las marionetas:

Piccolo, Flauta
2 Oboes, Corno inglés
Clarinete
Fagot
2 Trompas
Trompeta
2 Timbales, Tambor (con caja de madera)
Xilófono
2 Carracas, gran Panderero sin sonajas, Tam-Tam y Campanilla
Clave
Arpa-laúd (o arpa de pedales)
2 Violines I y 2 Violines II
2 Violas
Violonchelo
Contrabajo

El clave y el arpa-laúd son dos novedades añadidas que evocan musicalmente épocas antiguas. Según Poulenc, por primera vez se mezcla el clave con la orquesta moderna. En su opinión, esta obra que no es cantata, ni oratorio, ni ópera, *“da la sensación de objeto musical, como esas obras maestras de los orfebres del Renacimiento en las que se encastran una encima de otra, pero con qué genio, las piedras más preciosas en un montaje prodigioso”*.



Montaje del espectáculo (Etcétera)

Falla cuenta con aumentar la plantilla en caso de representarse la obra en una sala grande al concretar la instrumentación en ese caso. Por otro lado, también puntualiza dónde deben colocarse los instrumentos: *“Los diferentes grupos de la orquesta no deben mezclarse; los instrumentos de arco se colocarán a la izquierda del director y detrás del clave, el que, con los cantantes, debe ocupar el primer plano. El arpa, igualmente en primer plano, deberá colocarse a la derecha con los instrumentos de madera, detrás de los cuales se situarán las dos trompas y una trompeta, pero cuidando que esta última, no se halle demasiado alejada de la flauta. El fagot debe hallarse cerca de las trompas, del violonchelo y del contrabajo. La percusión en el fondo, como de costumbre”*.

3. El teatro de títeres



Gorgorito (1950) y
La Bruja Ciriaca (1953)
Títeres de guante de J.A. Díaz
Gómez de la Serna, para
la Cía. Maese Villarejo

El origen de los títeres se remonta a las primeras representaciones plásticas de los dioses realizadas por el hombre, surgiendo como nexo de unión entre éste y la divinidad. Sin embargo, los títeres han ido desarrollado un espíritu iconoclasta e inconformista que, unido a su relación con las capas más populares y contestatarias de la sociedad, los convierte en el género teatral más politizado de todos los tiempos, capaz de provocar a lo largo de los años acaloradas reacciones en el poder político o religioso. Así lo exponía Jovellanos: *“¿De que sirve que en el teatro se oigan siempre ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que con la boca abierta oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a los menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religión y la política, claman por estareforma”*.

Para encontrar un objetivo artístico en la creación de los títeres habrá que esperar al siglo XX, cuando las vanguardias, en su búsqueda de nuevas formas y contenidos, centran su atención en ellos como protagonistas de nuevas fórmulas teatrales, en su doble faceta de intérpretes y objetos de arte, es decir, no solo como herramientas de expresión y comunicación, sino también por su valor estético y artístico. Sin embargo, esta equiparación del arte popular con el arte culto no consiguió mantenerse conforme fue avanzando el siglo, especialmente en nuestro país, donde este género se vio limitado a un producto de artesanía, orientado al entretenimiento y a la propaganda pseudo educativa.

Durante la guerra civil, ambos bandos utilizaron los títeres para exaltar los respectivos valores de cada contendiente. La Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura y las Misiones pedagógicas llevaron el guiñol a aldeas y pueblos y, más tarde, al mismo frente de batalla. Allí representaron un repertorio de romances dialogados, farsas entre soldados, campesinos y obreros contra el moro, el italiano, el alemán...

En el bando nacional los retablos representaron por los pueblos de la España nacional obras como *Periquito contra los monstruos de la democracia*, donde la valentía del flecha vencía a los rojos traidores de la patria.

En los últimos tiempos, las técnicas propias del teatro de títeres, incluido el teatro de sombras, están cada día más presentes en espectáculos multidisciplinares como la ópera o el ballet, abriéndose las puertas de los principales teatros de todo el mundo.

Los títeres en la España de Falla

Durante los primeros años del siglo XX, los títeres eran una de las principales diversiones populares, en forma de compañías ambulantes que recorrían ferias y todo tipo de fiestas, especialmente las navideñas, con sus teatrillos de guiñol.

A las compañías encargadas de poner en escena títulos tradicionales heredados del siglo XIX (*El Sainete de la Tía Norica* o *los Autos de Navidad* en Cádiz, *el Betlem de Tirisiti* en Alcoy, etc.) se unen en este comienzo de siglo los nombres que se convertirán en la referencia histórica del género: Hermenegildo Lanz, Federico García Lorca, Manuel de Falla y otros artistas de su entorno, como Ignacio Zuloaga, Rafael Alberti, etc. Gracias a la acción de estos y otros intelectuales, que dedicaron parte de su creación y de su actividad a los títeres, se llevó a cabo una recuperación, dignificación y evolución de este tipo de teatro y del tradicional oficio de titiritero, convirtiéndose éste en un hombre de teatro con las mismas inquietudes, aspiraciones y problemática que cualquier otro creador artístico.

Los artistas de vanguardia encontraron en la pureza de los esquemas dramáticos propios de los títeres, heredados de su tradición secular, la herramienta perfecta para la renovación del lenguaje teatral. El bajo coste de los montajes y la gran capacidad comunicativa de los títeres facilitaban la experimentación, imprescindible para el desarrollo de nuevas estructuras artísticas.

Falla, muy aficionado al teatro de guiñol desde niño, tuvo en Hermenegildo Lanz uno de sus mayores cómplices en sus andanzas titiriteras. Hermenegildo llega a Granada en septiembre de 1917, procedente de Madrid, para ocupar su plaza de profesor y se incorpora de lleno a la intensa vida cultural granadina, donde traza una fraternal amistad con Federico García Lorca. Tres años después llega a la ciudad Manuel de Falla, que se une al grupo, compartiendo entrañables momentos de arte en la intimidad, como la representación que tuvo lugar el día de Reyes de 1923 en honor de la hermana de Federico, con textos tradicionales y cervantinos versionados por el propio poeta, música interpretada por Falla en el piano familiar adaptado para sonar como un clave (el instrumento elegido más tarde para el *Retablo*) y títeres y decorados creados especialmente para la ocasión por Hermenegildo Lanz.

Tras esta deliciosa velada, Falla tuvo claro que deseaba que fuera Lanz quien construyera los muñecos de guiñol, algunas figuras planas y otros elementos escenográficos para *El retablo de Maese Pedro*, y así se lo solicitó a la princesa de Polignac.

Años más tarde, en 1938, en plena Guerra Civil, Falla animó a Hermenegildo a realizar el diseño y tallado de unos títeres de guante, con el fin de utilizarlos para entretener a los niños del barrio durante los bombardeos. Éstos son algunos:



Morena



Vittotino



Trombón

El retablo de Maese Pedro

El 28 de abril de 1923, un mes y cinco días después del estreno musical del *Retablo* en Sevilla, Falla escribe desde París a su buen amigo Hermenegildo Lanz, para incorporarlo en aquel proyecto gestado en los últimos cuatro años:

“Querido Hermenegildo:

Creo darle una buena noticia al decirle que la princesa de Polignac -como consecuencia de nuestra conversación- desea que haga Vd. las cabezas y manos (en la forma que Vd. sabe) de los muñecos de guiñol para “El retablo” (cuyo estreno tendrá lugar en su casa el 8 de junio) y además el boceto para la decoración del cuadro segundo, o sea, el de la torre de Melisendra (...) Figúrese usted con cuanta alegría pienso en esta continuación parisina de nuestros trabajos cachiporrísticos de Granada” (...)

Hermenegildo Lanz se puso manos a la obra, siguiendo escrupulosamente las indicaciones de Manuel de Falla. El estreno de la versión escénica tuvo lugar en París, en el palacio de la princesa de Polignac. La parte artística para esa puesta en escena fue llevada a cabo por los siguientes creadores: la embocadura y el telón del teatro portátil fueron realizados por Marcel Guèrin según los diseños y maquetas de Manuel Ángeles Ortiz; los títeres de guante con cabeza fueron realizados por Hermenegildo Lanz; figurines de Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes; escenografía y figuras planas por Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes (diseñador también del programa de mano). El artificio escénico lo firmó José Viñes Roda. Lanz se encargó también del diseño de la portada de la partitura original, editada por Chester Litd. en Londres, en 1924.

La Orquesta Bética, encargada de la interpretación musical en el estreno, llevó el *Retablo* a diferentes lugares de España, con una nueva puesta en escena creada íntegramente por Hermenegildo Lanz, pero esta vez de un formato mayor. En lugar de los títeres de guante utilizados en París, esta vez son figuras de tamaño casi natural, adosadas al cuerpo del manipulador y accionadas mediante un complejo sistema de varillas. A petición de Falla, Lanz los hace más grotescos. Como en París, colaboraron en el diseño del nuevo espectáculo Hernando Viñes y Manuel Ángeles Ortiz.

El éxito de la obra hizo que no tardara en estrenarse en otros países. En 1926 se representó en Ámsterdam con dirección escénica de Luis Buñuel, otro gran artista español del entorno intelectual de Falla y Lorca, con versión musical de Mengelber.

En 1927, Falla encargó la realización de los decorados, figurines y marionetas para la puesta en escena de una nueva versión del *Retablo de Maese Pedro* al pintor Ignacio Zuloaga, que ya había colaborado con el compositor en el estreno de *La vida breve* en Niza. Zuloaga se inspiró en la posada de Vizcaínos de Segovia para la realización del *Retablo*, convirtiéndola en el fondo de escena. Las figuras, sólidas y trazadas con un dibujo rotundo que enfatizaba la expresividad de cada uno de los personajes, fueron elaboradas en cartón piedra. Esta producción fue estrenada en el Théâtre National de L'Opéra-Comique de París, en 1928.

Posteriormente, la producción firmada por Zuloaga se repone en 1945 en el Teatro María Guerrero de Madrid bajo la dirección escénica de Luis Escobar, con dirección musical de José María Franco. Los decorados y restauración de las marionetas fueron realizados para esa reposición por el pintor, escenógrafo y figurinista Vicente Viudes, colaborador habitual de los teatros María Guerrero y Español.



El rey Marsilio



Don Gayferos y la morisma

Retabillo y títeres de hilo
para el *Retablo de Maese Pedro*
Ignacio Zuloaga y Vicente Viudes, 1928
Colección del Museo Nacional del Teatro
(Almagro)

Posteriormente se han realizado multitud de producciones de la obra de Falla, con títeres y decorados de diversos artistas y maestros titiriteros. Entre ellos, cabe destacar el espectáculo realizado en 1953 por la compañía de Maese Villarejo de Madrid, con títeres de Juan Antonio Díaz Gómez de la Serna y la producción para TVE de 1976, con títeres de técnica mixta (combinaciones de guante, varilla e hilos) creados por Viví Escrivá y Gonzalo Cañas, artífice éste último del curioso e interesante Teatro de Automatas:

<http://www.teatrodeautomatas.com>



Don Quijote, 1953
Títere de hilo de
J.A. Gómez de la Serna



Soldado y trompetero del rey Marsilio, 1976
Títeres de técnica mixta de Viví Escrivá y Fonzalo Cañas



Isabel Domínguez, Ana Hernández y Uxue Úriz

4. El espectáculo

En 2006, con motivo del 25 aniversario de su creación, la compañía *Etcétera* quiso poner en pie este proyecto, heredero de aquel estreno escénico parisino del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla que contó con títeres y elementos escenográficos elaborados por Hermenegildo Lanz, abuelo del director de esta compañía, Enrique Lanz. Con este *Retablo de Maese Pedro* se pretende reinterpretar y revisar desde la perspectiva de nuestro tiempo las iconografías medieval y barroca con una propuesta muy actual y adaptada a los grandes escenarios.

Ficha artística

Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid (JORCAM)	
Dirección musical:	Josep Vicent
Dirección de escena, títeres	
escenografía y proyecciones	Enrique Lanz
Iluminación:	Alberto Rodríguez
Clave:	Yago Mahugo
Títeres:	Compañía Etcétera
Don Quijote:	Tomeu Bibiloni
Maese Pedro:	Gerardo López
Trujamán:	Marisa Martins

Josep Vicent, *director musical*



Director artístico y titular de The World Orchestra of Jeunesses Musicales (UNESCO Artist for Peace). Solista y Director Artístico del Amsterdam Percussion Group desde 1993. Intérprete versátil, con conceptos interpretativos y programáticos personales, de gran carga emotiva y con un repertorio amplio que combina la tradición y la modernidad. Tras su trabajo como percusionista

con la orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam (1992-98) comienza una fructífera etapa como solista, director y creador de espectáculos escénico-musicales en festivales de todo el mundo.

Josep Vicent es director invitado de importantes formaciones como la Orquesta Sinfónica de RTVE, National Symphony Orchestra of Ukraine de Kiev o la Orquesta Filarmónica de Montevideo, entre otras. Cuenta con una amplia experiencia escénica y operística desarrollada en España, Alemania y Holanda. Ha sido director de The Interval Chamber Orchestra (Ámsterdam) y director artístico del Festival Xenakis. Ha grabado para discográficas como Virgin Records, Composers Voice, RBA-Música o EtceteraRecords.

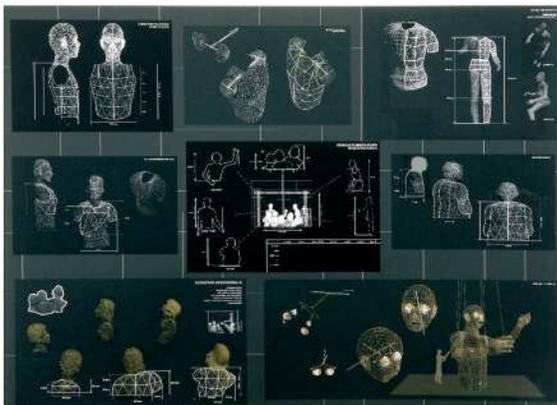


Enrique Lanz, *director de escena*

Enrique siempre ha jugado con títeres y creció admirando los muñecos, dibujos y bocetos de su abuelo Hermenegildo, entre los que estaban los que éste hiciera para *El retablo de Maese Pedro*. Por eso, para él, el nombre de Manuel de Falla y las notas de su retablo quijotesco, han sido siempre un referente cercano, querido y especial. Tal vez por esa familiaridad, cargada de respeto y gratitud, es sólo en la madurez de su carrera cuando ha decidido llevar a escena esta obra.

Con su compañía, *Etcétera*, en 1997 dirige *Pedro y el lobo* y a partir de este momento su obra se perfila hacia la realización de espectáculos de títeres teniendo como fuente el repertorio de la música clásica: *La Serva Padrona* (1998), *Historia de Babar el elefantito* (2001) o *Soñando el carnaval de los animales* (2004), *El teatrino de Bernat* (2005), *El retablo de maese Pedro* (2009), *La caja de los juguetes* (2009). *El desván de los juguetes*, llega al Teatro Real en 2011. Ha sido comisario de varias exposiciones dedicadas a su abuelo, el polifacético artista plástico Hermenegildo Lanz. Es comisario y diseñador de la exposición *Títeres. 30 años de Etcétera*, en el Parque de las Ciencias de Granada.

La compañía de títeres *Etcétera*



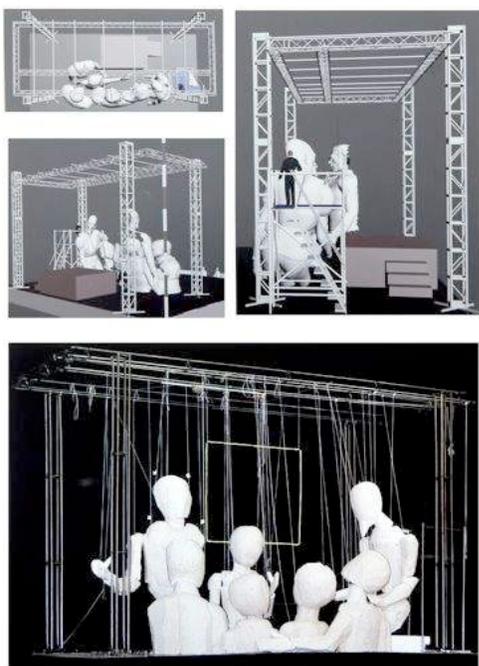
La compañía granadina *Etcétera*, fundada en 1981 por Enrique Lanz, se ha consolidado como una de las más reconocidas internacionalmente. La excelencia y versatilidad de su trabajo la han convertido en un referente dentro del teatro de títeres contemporáneo español. Sus creaciones han conocido un significativo éxito del público y la crítica, que les ha permitido presentarse en los más importantes festivales de títeres y música a nivel internacional, viajando por una docena

de países, actuando además en los teatros de mayor renombre de la escena española. El trabajo de *Etcétera* se podría identificar por la escenificación de obras musicales con títeres para todos los públicos, pero más allá de esta evidencia, lo que distingue su obra es la poesía de sus espectáculos, la concienzuda búsqueda estética para crear los títeres y la investigación continua como motor y eje de todos los proyectos. El Ministerio de Edu. Cult. y Dep. le concedió en 2014 el Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud.

<http://titeresetcetera.com>

<http://titeresetcetera.com/blog-2/retablo-en-granada>

Isabel Domínguez, Ana Hernández y Uxue Úriz



Maquetas del montaje de Etcétera

Los títeres y el espacio escénico

Las marionetas utilizadas en el espectáculo son figuras gigantes, pero articuladas y con movimiento. La torre de Melisendra, el Rey Marsilio y el telón de fondo del cuadro de Carlomagno son elementos escénicos que se hacen eco de los techos del Salón de los Reyes de la Alhambra. También hay elementos inspirados en las técnicas constructivas de los arcaicos títeres africanos.

La disposición de los diferentes elementos en el escenario será la siguiente: los cantantes en primer término, delante de la orquesta. Tras ellos, los títeres gigantes reunidos en torno al retablo, situado centrado y al fondo de la escena.

Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid (JORCAM)

La Joven Orquesta debutó oficialmente en la inauguración de los Teatros del Canal con la gala *Una noche en el Canal*, bajo la dirección general de Albert Boadella. Desde aquel momento su programación y conciertos, tanto nacionales como internacionales, han ido creciendo notablemente.

Ha participado en festivales (San Lorenzo de El Escorial, Peralada, Madrid me Suená, Alicante, Guanajuato, Mahler Festival en Dobbiaco, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Otoño Musical Soriano). Ha participado en diferentes producciones (*Heroica 3*, *el Diluvio de Noé* y *Amadeu*)

La JORCAM cuenta entre sus objetivos el de posibilitar la existencia de contactos tanto con otros jóvenes músicos como con profesionales nacionales e internacionales. Por ello, ha realizado intercambios con la Academia Nacional de Música de Vietnam, la Orquesta Sinfónica Juvenil de El Salvador y la Orquesta del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú. También colabora con la *Escuela Superior de Canto de Madrid* (*La Chulapona de*, *Il Segnor Bruschino* y *La Canción de Madrid*) Durante la temporada 2013/2014 se establece un programa de colaboración con la ORCAM.



5. El Quijote y la Música



El Quijote en la Música

Podemos contar por cientos las obras musicales escritas sobre el Quijote e inspiradas en las múltiples andanzas y aventuras del personaje creado por Miguel de Cervantes hace poco más de cuatrocientos años.

Los borrosos límites entre la realidad y la fantasía, la cordura y la locura, lo terreno y lo sublime, junto con su carácter universal e intemporal, hacen que el Quijote sea motivo de inspiración para compositores de todos los tiempos: desde Henry Purcell hasta Cristóbal Halffter, pasando por Telemann, Donizetti o Massenet.

Es la ópera el género musical que mejor se presta a representar capítulos y escenas de la obra de Cervantes, y muestra de ello es la enorme producción operística existente, tanto ópera seria como ópera bufa, opereta, ópera de cámara, etc.

Una de las primeras aproximaciones al Quijote, en tono humorístico, fue *The Comical History of Don Quixote* (1694) de

H. Purcell. Varios autores durante los siglos XVII y XVIII recrearán la obra de Cervantes desde una óptica cómica y satírica.



Será en el siglo XIX cuando el Quijote pase a ser interpretado no solamente como una novela de aventuras sino como la historia de un caballero errante que piensa que puede cambiar el mundo enarbolando la bandera de los más altos valores morales (la nobleza, el honor, la virtud, el amor puro...).

Pero es en el siglo XX cuando Manuel de Falla escribe la obra cervantina más universalmente conocida y admirada: *El Retablo de Maese Pedro*. Esta obra marcará un hito tanto en la música española del siglo XX como en la recreación musical del Quijote.

Falla escribe en un lenguaje español y universal a la vez, vanguardista e internacional, con sutiles alusiones a la música popular española.

El mismo recurso que utiliza Falla -el teatro dentro del teatro- lo desarrolla Hans Zender en su *Don Quijote de la Mancha*, incluyendo 31 aventuras teatrales en las que el compositor alemán crea un complejo entramado de niveles teatrales utilizando la imagen, la acción teatral el canto y la música instrumental.

Vito Frazzi, en su ópera *Don Chisciotte*, utiliza el mismo episodio que Falla en *El Retablo de Maese Pedro*, y como autor también del libreto, se basa en la obra de Cervantes y en *La vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno.

En la misma línea de fusionar obras literarias de distintos autores, el francés Philippe Fènelon escribe entre 1984 y 1986 la música y el libreto de su ópera *Le Chevalier imaginaire*, en la que hace una síntesis entre la novela de Cervantes y el cuento de Franz Kafka titulado *La verdad sobre Sancho Panza*. En esta ópera se desarrolla el criterio de Falla, incorporando materiales musicales que van desde Monteverdi hasta algunos cantos tradicionales judíos.



Dentro de estas concepciones literario-musicales, destaca el *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, ópera en un acto compuesta entre 1996 y 1999 y estrenada, no sin polémica, el 23 de febrero de 2000 en el Teatro Real de Madrid. El abanico de recursos literarios y musicales se abre totalmente, integrando en la ópera textos de San Juan de la Cruz, Jorge Manrique, Miguel de Unamuno, Antonio Machado... además de referencias musicales como

villancicos de Juan del Encina y diferencias de Antonio de Cabezón entre otras. La ópera es una reflexión sobre la necesidad de la utopía en el inicio del siglo XXI, plasmada a través de un encuentro de Cervantes con Don Quijote, los dos protagonistas de la obra.

No es Halffter el primero que sitúa en el escenario a Cervantes junto al Quijote, ya que la zarzuela *La venta de Don Quijote*, de Ruperto Chapí, concluye con la aventura de los molinos de viento, ante los ojos del propio Cervantes, uno de los personajes de la ciudadazarzuela.

El poema sinfónico es la forma musical más frecuentemente utilizada para llevar el Quijote a la orquesta. Podemos destacar el poema sinfónico de Jesús Guridi *Una aventura de Don Quijote*, basado en los capítulos VIII y IX, donde se refiere "la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron".



Durante todo el siglo XX numerosos autores españoles han puesto en música pasajes del Quijote, entre los que podemos citar a Oscar Esplá -*Don Quijote velando armas* (1924)-, Joaquín Rodrigo -*Ausencias de Dulcinea* (1948)-, Carmelo Bernaola -*Galatea, Rocinante y Preciosa* (1980)-y Antón García Abril -*Canciones y danzas para Dulcinea* (1993) entre otros.

Fuera de nuestro país, destaca la obra *Don Quijote. Variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco*, Op.35 de Richard Strauss, un poema sinfónico calificado de vanguardista.

Reduciendo el orgánico de la orquesta sinfónica a una pequeña orquesta de cuerda y clavicémbalo, podemos citar la *Ouverture burlesque sur Don Quichotte* de Telemann (1681-1767), la primera obra para orquesta de cámara de carácter programático escrita sobre la novela de Cervantes. Telemann describe magistralmente el galope de Rocinante, el ataque a los molinos o la melancolía y el amor por Dulcinea. Podéis escuchar algunos fragmentos en:

<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-fic/41702138/archivos/repositorio/html/42/lenguajemusical.html>

En la música vocal y atendiendo a géneros distintos de la ópera y la zarzuela, los compositores se han centrado en pasajes de carácter eminentemente poético, como son los epitafios y sonetos que se encuentran en la primera parte de la obra, y los textos dedicados a Dulcinea.

Con los epitafios como inspiración destacan los *Dos epitafios de don Quijote* (1960) para soprano, flauta y piano de Jorge Arandía, los *Tres epitafios Op.17* (1947-1953) de Rodolfo Halffter y el *Epitafio de don Quijote* (1952) para soprano y coro de voces iguales, de Pascual Aldave, este último con un marcado carácter evocador.

Tomando a Dulcinea como personaje inspirador, encontramos obras que describen el amor y la ausencia de éste, así como los sentimientos del Quijote hacia su dama: *Don Quichotte á Duicinèe* (1932) para barítono y orquesta, de Maurice Ravel, *Ausencias de Dulcinea* (1948) para cuatro sopranos, bajo y orquesta, de Joaquín Rodrigo, y *Soneto a Dulcinea de El Toboso* (1962) para soprano y arpa, de Salvador Bacarisse.

La música sinfónico-coral añade recursos que cargan de fuerza y energía -evidente o contenida- los temas abordados, y aunque son muchos los autores, citamos de nuevo a Cristóbal Halffter, autor de *La del alba sería* (1996) para coro mixto y orquesta sinfónica, obra ambiciosa que será un anticipo de su ópera *Don Quijote*, citada anteriormente.

La música en el Quijote

La música está presente en el texto de El Quijote de formas muy distintas.

Cervantes se muestra especialmente sensible a los elementos musicales, al efecto de la música en sus personajes, al paisaje sonoro de los lugares que describe. Hay una relación muy estrecha entre la referencia al sonido y a la música y su correspondiente carga emocional: alegría, dolor, miedo, sosiego...

Encontramos referencias constantes a instrumentos musicales de la época: chirimía, vihuela, laúd, atabal, corneta, dulzaina, sacabuche, etc. y cada instrumento aparece en el contexto que le pertenece: los de metal y percusión en los torneos y batallas, los punteados y melódicos en escenas de ronda nocturna, los pastoriles en situaciones campestres.



También la música está integrada en los pasajes en los que la realidad y la imaginación se confunden. Por ejemplo, cuando don Quijote imagina oír “el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores” Sancho no oye otra cosa sino “muchos balidos de ovejas y carneros”.

Estas son algunas citas y fragmentos en los que la música está presente:

“(...) me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar un harpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.”

“(...) Señora, donde hay música no puede haber cosa mala. -Tampoco donde hay luces y claridad -respondió la duquesa.”

“Quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anejas a los enamorados andantes.”

El musicólogo Jordi Savall, en una entrevista, afirma que además de escritor, Miguel de Cervantes fue músico, ya que en su máxima obra deja constancia de sus profundos conocimientos musicales. Es más, Savall considera - tras más de 30 años de estudio e investigación- que *El Quijote* es un importante romancero e incluso lo califica de tratado musical, en el que se encuentran referencias de las músicas de la época en la que fue escrito.

Grabaciones



El grupo Orphénica Lyra bajo la dirección de José Miguel Moreno realizó una grabación titulada "Música en el Quijote. Romances, canciones, piezas instrumentales." (GLOSSA – GCD 920207) en la que se recogen e interpretan algunas de las referencias musicales que Cervantes incluyó en su obra: danzas, chaconas, jácaras y romances.

Otras grabaciones de interés:

"Don Quijote en la música española"
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
Dir. José Ramón Encinar
NAXOS. 8.570260.CD.Madrid.2005.

"Don Quijote"
Cristóbal Halffter
Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales (SECC)
Coro Nacional de España
Orquesta Sinfónica de Madrid
Dir. Pedro Halffter Caro
GLOSSA.DIVERDI.Madrid.2003.

"Los romances del Quijote"
CD. 1CM0139
Courtly Music Consort
Antoni Rossell
Alcalá de Henares.2004.

"Don Quijote de la Mancha : Romances y Músicas"
M. Figueras, Hesperion XXI, Capella Reial de Catalunya.
Dir. Jordi Savall
ALIA VOX, 2005

6. El Quijote en otras Artes

Ballet: el Quijote en zapatillas



Olga Gaiko. Teatro Bolshoi.

Aunque ya desde el siglo XVII se lleva al ballet la obra de Cervantes, las grandes coreografías quijotescas se encuadran en el ballet romántico, con la escuela rusa como referencia.

La mayoría de las coreografías centran su argumento en el capítulo de “Las bodas de Camacho”, en el que se describen diversas danzas que amenizan la fiesta.

El ballet más señalado del siglo XIX es el *Don Quijote* coreografiado por Marius Petipa sobre música de Ludwig Minkus, en el que se muestra una España colorista y pintoresca, con gitanos, toreros y otros elementos añadidos al texto de Cervantes.

La coreografía de Petipa incluye números académicos al límite del virtuosismo, que grandes figuras de la danza como A. Pavlova, R. Nureyev o M. Baryshnikov incluyeron en su repertorio, así como las grandes compañías de ballet, como el Kirov o el Bolshoi.

El estreno de este ballet tuvo lugar en el Teatro Bolshoi de Moscú en 1869.

<http://www.youtube.com/watch?v=ZJBUC7YD6zo>

http://www.youtube.com/watch?v=owb_Ezc8G70&feature=related

Sin perder de vista el ballet clásico, en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI coreógrafos como M. Bejart, T. Gsovsky o J. Neumeier han recreado los personajes del Quijote e incluso al propio Cervantes en diversos estilos de danza: expresionista, neoclásico o contemporáneo.

Hace unos veranos, Rafael Amargo y su Compañía de Danza llevaron a Pekín una visión muy personal de El Quijote: “D.Q. ... un pasajero en tránsito”; espectáculo en el que mezcla elementos de la época en la que Cervantes escribió su obra, baile flamenco, danza contemporánea y unos futuristas fondos audiovisuales.

El año 2005, fecha en la que se conmemoró el IV Centenario de El Quijote, varias compañías de danza le rindieron su particular homenaje:

La compañía Ibérica de Danza presentó *"Don Q.& S. Panza"*, combinando música, bailes tradicionales, ballet, flamenco y danza contemporánea. El estreno tuvo lugar en Utrecht.

Alejandro Torres y su grupo flamenco llevaron a numerosos teatros españoles el espectáculo *"El ingenio de El Quijote en la magia del flamenco"*, en el que están presentes la poesía, la guitarra, el cante y el baile flamencos.

El mismo año *"La Fura dels Baus"* estrenó en la Plaza Mayor de Salamanca el macro-espectáculo *"Yo no he leído a don Quijote"*, compuesto por luz, video, música, palabra, imágenes, etc. con un enorme despliegue escénico. La obra muestra un Don Quijote que ya no lee libros, si no que está enganchado a Internet. Así, el protagonista decide salir de su burbuja conectada a ADSL al mundo real para vivir las mismas aventuras virtuales. Según el director artístico de la compañía, Carlos Padrissa, de este modo, se pretende identificar a Don Quijote con muchos Quijotes que *"van por ahí confundiendo realidad con ficción"*, como es el caso de los que están *"enganchados a juegos en Internet, o de rol"*.

En este sentido, Padrissa asegura que *"cada vez existen más Quijotes que van por ahí pensando que las cosas son de una manera porque ellos mismos las crean así. La obra es un homenaje al libro en un momento en el que el tiempo libre no se dedica tanto a la lectura como a actividades más pasivas"*.

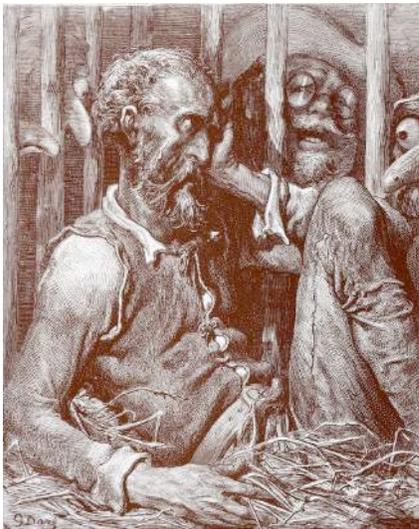


Trapecistas en el montaje del grupo catalán

Pintura y escultura: el hidalgo, un buen modelo.

Prácticamente desde que se publica el Quijote, los artistas abordan este tema en un sinfín de obras pictóricas y escultóricas queriendo dar su visión personal de los personajes, los paisajes y las escenas que Cervantes describe magistralmente en su obra literaria.

En esta muestra de imágenes podemos apreciar las diferentes concepciones, distintas técnicas y diversos motivos que han utilizado y recreado artistas de todos los tiempos.



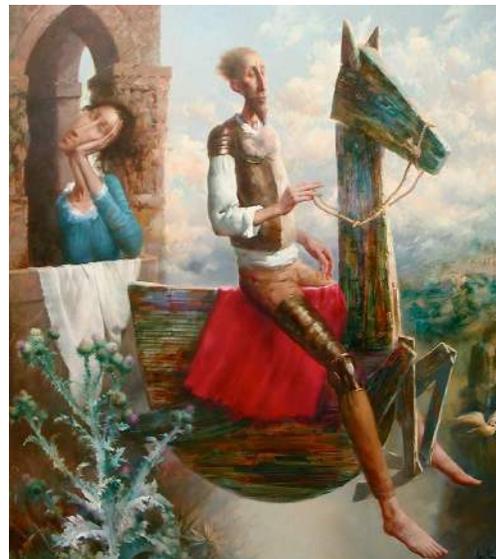
Gustave Doré



Miguel Jadrque



Pablo Picasso



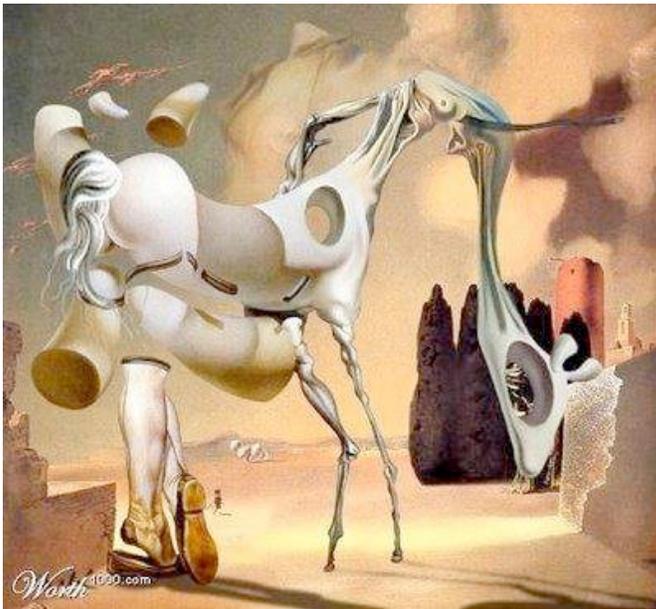
Álvaro Reja



Juan de Dios Francés Mexía



Francisco de Goya



Salvador Dalí



Salvador Dalí



Lorenzo Coullaut-Valera



Anna Hyatt



Teresa Valenzuela

Isabel Domínguez, Ana Hernández y Uxue Úriz

Cine y televisión: cámara...¡acción!

Solamente tres años después de que los hermanos Lumière presentaran en público el primer cinematógrafo, en 1898 se realiza la primera filmación basada en el Quijote; una breve escena de cine mudo, por supuesto en blanco y negro, de la que no queda más que la referencia. A partir de ese momento se sucederán numerosas producciones cinematográficas, tanto en Europa como en Estados Unidos.

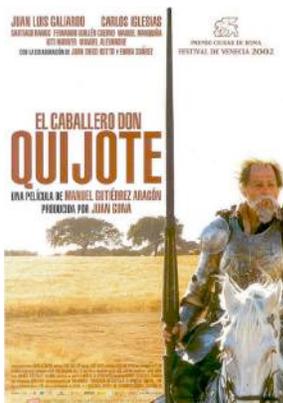
Una de las adaptaciones más logradas del libro cervantino es la producción franco-británica *Don Quijote*, dirigida en 1933 por G.W. Pabst e interpretada por Feodor Chaliapin jr., como don Quijote, George Robey como Sancho Panza y Renee Valliers como Dulcinea.

El guión de *Don Quijote de la Mancha*, dirigida en 1947 por Rafael Gil, está considerado como uno de los más fieles a la obra original. Además la película es conocida por las primeras apariciones de Sara Montiel y Fernando Rey.

Arthur Hiller dirigió en 1972 *El hombre de la Mancha*, película protagonizada por Peter O'Toole y Sofía Loren. La película-musical fue vapuleada en su momento por la crítica, aunque hubo sectores que reconocieron su valía, especialmente la banda sonora. La versión teatral se ha representado en más de 50 idiomas, y uno de los montajes en español fue protagonizado en 1997 por el actor José Sacristán y la cantante Paloma San Basilio.

El proyecto que inició Orson Welles en 1955 lo concluyó Jesús Franco en 1992. Esta película no es fiel a la obra literaria, ya que hace viajar a don Quijote y Sancho por la España de los sanfermines, las fiestas de moros y cristianos o la Semana Santa andaluza.

Una versión del Quijote coproducida entre México y España es la dirigida por Roberto Gavaldón en 1972: *Don Quijote cabalga de nuevo*, protagonizada por Fernando Fernán Gómez en el papel de Don Quijote y Mario Moreno "Cantinflas" como Sancho Panza.



El caballero Don Quijote dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón en el año 2002 consiguió el premio Ciudad de Roma a la mejor película latina en el festival de Venecia de ese año. Esta película se puede considerar como la segunda parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, rodada en 1991 para la televisión por Gutiérrez Aragón con Fernando Rey y Alfredo Landa como don Quijote respectivamente.

<http://es.youtube.com/watch?v=24gDcyp9Agw&feature=related>

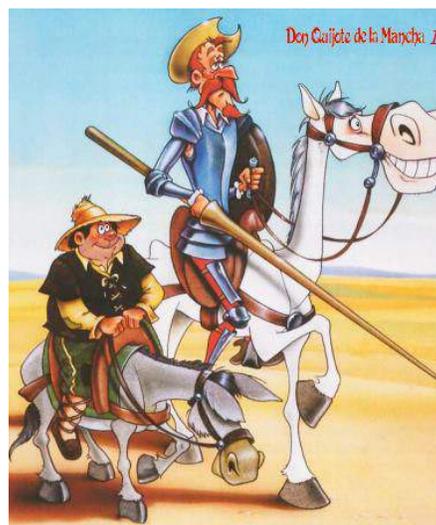
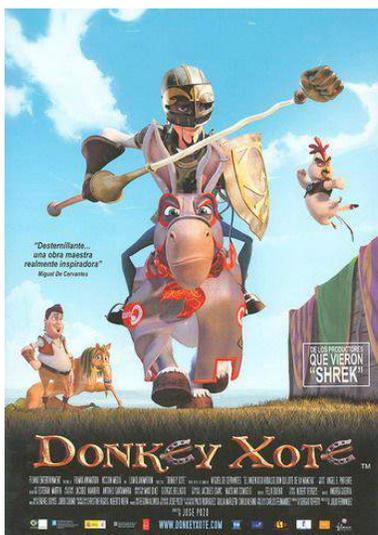
La película de animación *Donkey Xote* realizada por Filmax y dirigida el año pasado por José Pozo, toma como protagonistas a Rocinante, el caballo de Don Quijote y Rucio, el burro de Sancho Panza. Éste último cuenta la "verdadera" historia de don Quijote y defiende que no fue un loco, sino todo lo contrario: un hombre inteligente, apasionado y entusiasta.

<http://www.youtube.com/watch?v=1-Ljr2O6umU>

La productora Pixar cuenta entre sus proyectos para el año 2009 realizar una película basada en la novela de Cervantes.

La creación de programas o series para la televisión también tiene referencias en numerosos países del mundo, pero si nos centramos en las producciones españolas destacamos la serie en tres capítulos de Manuel Gutiérrez Aragón realizada en 1991, y la serie de dibujos animados *El Quijote*, dirigida por Palomo Cruz delgado en 1980, 30 capítulos que tuvieron un gran éxito en su época.

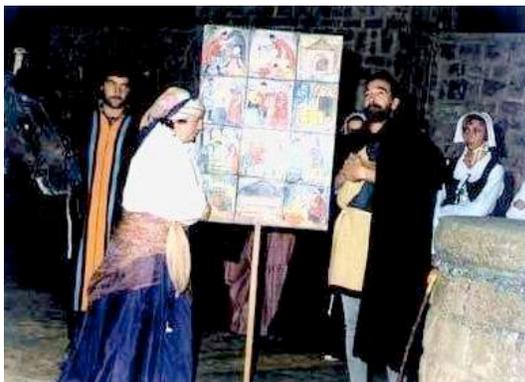
<http://es.youtube.com/watch?v=WyO7yDvaJk&feature=related>



ACTIVIDADES

1. ¡Vengan, vengan vuestas mercedes...!

Con esta frase y una voz potente maese Pedro invita a acercarse a todo el que quiera escuchar la historia de Melisendra.



En las plazas de los pueblos, hace unos cuantos años, cuando llegaban los titiriteros y hacían sonar la campanilla, niños y mayores se arremolinaban junto al pregonero y con el oído bien atento y los ojos bien abiertos, no perdían detalle de lo que les iban contando. Muchas veces, el encargado de contar la historia se ayudaba de una tabla de madera en la que estaban ilustrados los episodios en los que se dividía el argumento, y señalaba con una vara la viñeta correspondiente a cada momento de la narración.

En el Retablo de maese Pedro es el Trujamán el encargado de hacer el pregón, en el que presenta a los personajes y da las primeras pinceladas sobre el argumento. Escucha el pregón:

http://es.youtube.com/watch?v=7_Gleap8G3E

Como veréis en la partitura de la página siguiente, utiliza solamente tres notas: la, do y mi, y la nota principal es el do, sobre la que recaen las partes importantes de la narración.

- Simplificando un poco la figuración rítmica, podéis contar-cantar de la misma forma una historia inventada por vosotros mismos, o algún suceso que os haya pasado últimamente, utilizando el mismo comienzo que el Trujamán: *“Esta es la verdadera historia...”*. Debéis cuidar la acentuación, alternando la nota superior o la inferior en cada comienzo de frase.
- En el apartado **El retablo de Falla: el argumento** encontraréis las diferentes escenas o cuadros en los que se divide el Retablo. Os pueden servir de guía para realizar un mural de viñetas que describan cada uno de los episodios.

Allegro

Es - ta ver - da - de - ra his - to - ria_ que a - quí a vue - sas mer - ce - des se re - pre -
 - sen - ta, es sa - ca - da de las cró - ni - cas fran - ce - sas_
 y de los Ro - man - ces - es - pa - ño - les que an - dan en bo - ca de las gen - tes.
 Tra - ta de la li - ber - tad que dió el se - ñor don Gay - fe - ros a su es - po - sa Me - li
 - sen - dra, que es - ta - ba cau - ti - va en Es - pa - ña, en po - der de
 mo - ros, en la ciu - dad de San - sue - ña. Ve -
 rán vue - sas mer - ce - des có - mo es - tá ju - gan - do a las ta - blas don Gay
 - fe - ros, se - gún a - que - llo que se can - ta:

2. El romance de Gaiferos toca bien, canta primero.

En esta actividad nos hacen falta tres recursos en los que conviven la música y la poesía:

1.- Inmediatamente después del pregón de Trujamán, éste canta una melodía muy sencilla y pegadiza, cuyo texto son dos versos del Romance de Gaiferos y Melisendra. Seguro que la aprendéis en un periquete:



"Ju - gan - do _ es - tá _ a las ta - blas don Gay - fe - ros, _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ que ya de Me - li - sen - dra se _ ha _ ol - vi - da - do _

2.- En el **Anexo** encontraréis el romance completo, pero en esta actividad vamos a utilizar solamente el comienzo. Si lo leéis en voz alta, os iréis familiarizando con el recitado de un romance, una forma poética que consiste en una serie indefinida de versos, en la cual los pares presentan rima asonante y los impares quedan sueltos. Leed despacio, con una pronunciación clara y cuidando la entonación:

*Jugando estaba Gaiferos
en su tablero real,
con los dados en la mano,
que los quería tirar.
¡Para eso sois, Gaiferos,
para los dados jugar
y no coger el caballo
e ir Melisendra a buscar!*

*-Siete años la he buscado,
no la he podido encontrar,
cuatro por la morería
y tres por la cristiandad.*

*-Dicen que estaba en Sansueña,
en Sansueña esa ciudad,
si pronto no la rescatas,
mora te la harán tornar.*

3.- Utilizando la misma melodía cantada por el Trujamán, pero en este caso interpretada por flautas y pandero, tenemos el fragmento instrumental:



Después de trabajar estos tres elementos podéis unificarlos en forma de rondó:

A: canción y acompañamiento instrumental (un grupo canta y otro grupo toca).

B: recitado de los ocho primeros versos (un solista).

A: canción y acompañamiento instrumental.

C: recitado de los ocho versos restantes.

A: canción y acompañamiento instrumental.

El recitado puede acompañarse con la parte instrumental hecha por tres solistas. Si estáis muy inspirados, sería estupendo que escribierais versos nuevos o que el acompañamiento instrumental del recitado fuera una improvisación libre sobre la escala natural de sol.

También podéis añadir instrumentos (crótalos, sonajas, panderetas...), incluir repeticiones, y siempre rotando por cada una de las partes.

3. Monta un retablo... y cuéntate algo

Antiguamente, cuando no existía la radio, y mucho menos la televisión, en aquellas épocas en las que, por desgracia, la mayoría de la gente no sabía leer ni escribir, los titiriteros y comediantes eran esperados y recibidos como agua de mayo, por ser los encargados de contar sus historias de pueblo en pueblo. En ocasiones eran historias de ficción, romances de amores y batallas, pero otras veces se narraban los sucesos que habían pasado en otros pueblos. A menudo realidad y ficción acababan uniéndose, de manera que un suceso iba modificándose y exagerándose, hasta convertirse en una leyenda. Maese Pedro es uno de estos “informadores” que contaban entretenidas historias con los muñecos de su retablo.

En el **Anexo** encontraréis el romance *Gaiferos libera a Melisendra*, en el que se basa la historia representada en el retablillo de maese Pedro. Pedidle a vuestro profesor que os lo lea en voz alta en clase. Comentad con él todas las dudas que tengáis y resumid el argumento con vuestras palabras.

Seguramente hay muchas palabras en el romance que os resultan desconocidas: avezar, cincha, petral, allende, holgar... Buscadlas en el diccionario y elaborad un “vocabularioromancero”.

Escribid vuestro propio relato utilizando todas o algunas de estas palabras, una vez que conocéis su significado, del siguiente modo: el profesor propone una frase de comienzo y cada cual continúa a su manera. Minuto a minuto, os irá diciendo uno de los vocablos romanceros, que deberéis incorporar a vuestra narración. Al terminar, podéis intercambiar las historias y leer la de vuestros compañeros.

Vosotros también podéis montar vuestro propio retablo en el aula. En muchos centros se dispone de teatrillos de guiñol o estructuras de otro tipo preparadas para las representaciones de títeres. Si no tenéis nada preparado, podéis crearlo con una caja de cartón grande, a la que se le abre una ventana en la parte frontal superior, o con una tela colgada de una cuerda de tender la ropa colocada de pared a pared, a una altura que os permita manipular los títeres de guante, ocultándoos de la vista del público.

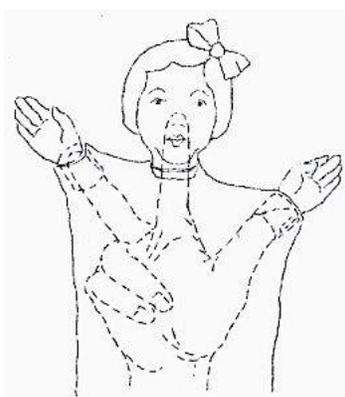
En el *Retablo de Maese Pedro* de Falla hay dos tipos de títeres: los pequeños muñecos que representan la historia en el retablillo manipulado por maese Pedro y los títeres gigantes que representan al público que contempla el espectáculo y a los titiriteros que lo están poniendo en escena.

Leed las descripciones de los personajes principales (las tenéis en el apartado **El retablo de Falla: los personajes**). Como veréis, Falla da una alternativa a los títeres gigantes, más difíciles de fabricar en el aula: actores con máscaras. Distribuid los personajes y diseñad las máscaras que os caractericen como Don Quijote, Maese Pedro, Trujamán, Sancho Panza, etc. Podéis elaborar las máscaras con escayola, papel maché o

decorando una máscara neutra de plástico blanco. Además de pintarlas, probad a pegarles elementos como telas, plumas, peluche o piel sintética, legumbres, etc.

Los títeres pequeños, los del retablo, dependerán de la historia que vayáis a representar en él. Podéis hacer una versión del *romance de Melisendra* que ya conocéis, o bien otro relato conocido, una de las historias que habéis escrito individualmente antes o una que os inventéis entre todos.

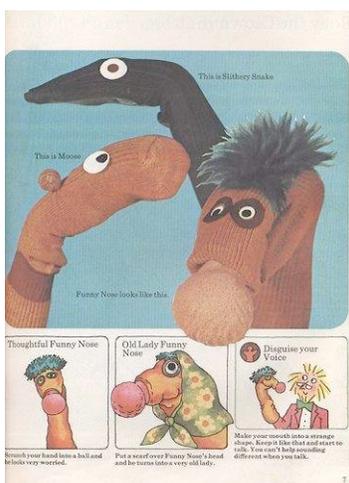
Existen muchas técnicas para la elaboración y manipulación de títeres (hilos, guante, varillas...). En esta ocasión, y por similitud con los que se utilizaron para el estreno del *Retablo* de Falla, podéis fabricar guiñoles, es decir, títeres de guante. Los materiales de construcción son múltiples y variados: todos aquellos que os permita vuestra imaginación.



Fijaos en esta imagen. Nos muestra un guiñol tradicional, en el que el dedo índice se introduce en la cabeza y los dedos corazón y pulgar en las mangas y manos del títere. Sin embargo, la colocación ideal es la que más cómoda le resulte a cada uno.

El cuerpo de tela, el guante, sirve para ocultar la mano. El brazo quedará oculto por el bajo del teatrillo o la tela colgada.

La cabeza y manos pueden realizarse en volumen con papel maché, pero también pueden ser planas, en cartón o cartulina. La decoración es muy importante.



Otra opción muy divertida y vistosa es utilizar calcetines viejos para crear nuestros títeres. Sólo necesitamos un calcetín, unos ojos (pueden ser de un muñeco roto o hacerlos nosotros con cartulina y rotulador) y algún elemento más: gomas elásticas para dar forma a las orejas, lana para añadirle pelo, un pañuelo para representar a una viejecita o a un albañil (colocándole cuatro nudos en las esquinas).

En la imagen, sacada del libro de 1976 "The FunCraft Book of Puppets", tenéis algunas ideas para trabajar a partir de ellas.

Éstas son sólo algunas ideas, pero hay muchas más posibilidades: muñecos-dedal (uno para cada dedo); siluetas para encajar sobre los dedos índice y medio, de manera que se conviertan en las piernas del muñeco; dibujar con rotulador una carita en la yema del dedo pulgar, o una cara con su boca articulada entre el pulgar y el índice con el puño cerrado...

¡montáoslo como queráis, pero montad vuestro retablo!



Una vez que dominéis el tema, podéis hacerlo crecer, darle forma. Para ello, utilizad este fragmento como un episodio que podéis alternar con sucesivas improvisaciones libres, de esta manera, actuaréis como solistas y como conjunto alternativamente. Utilizad tan sólo las tres notas de la melodía para construir las nuevas líneas melódicas.

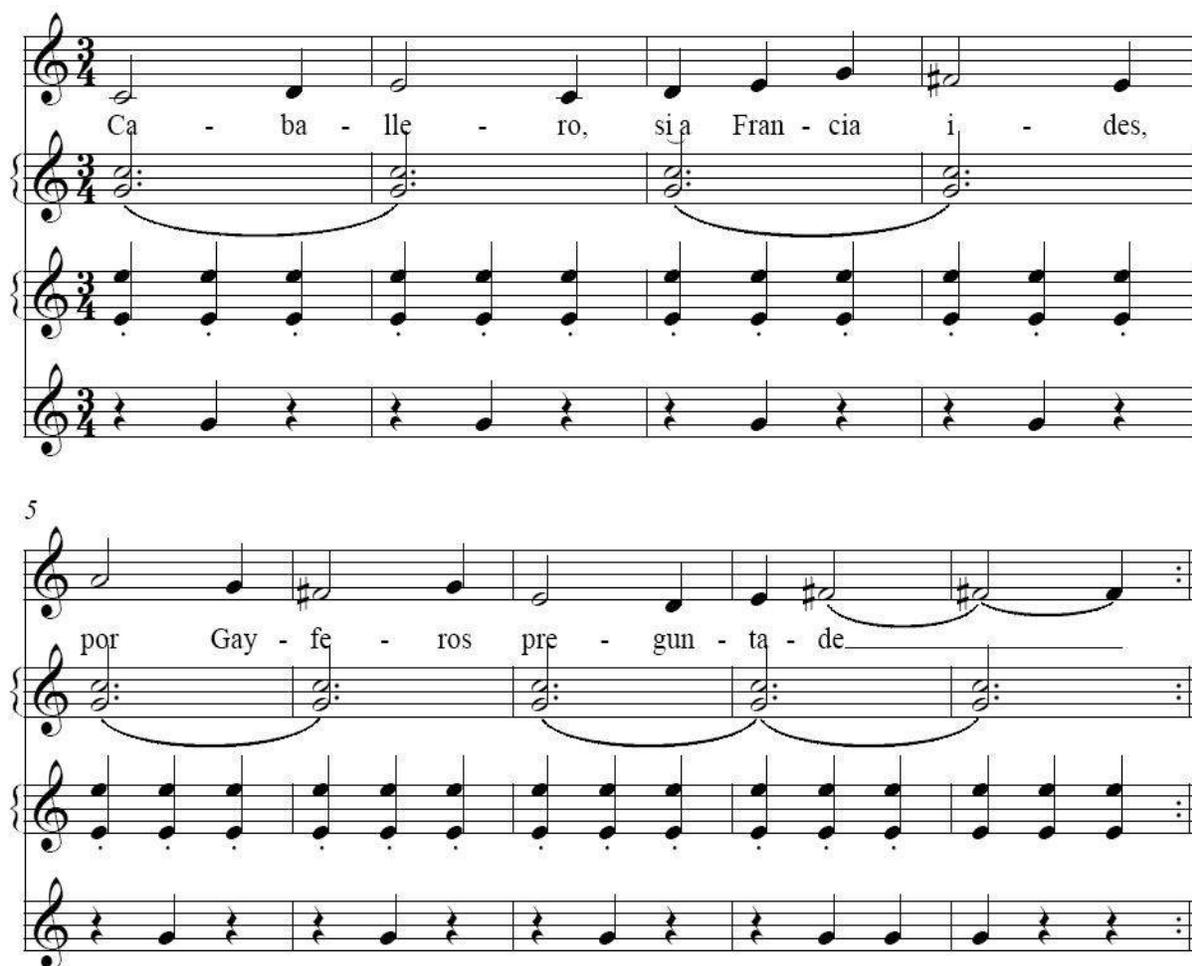
También podéis enriquecer la instrumentación con panderos y crócalos aportando así otros timbres y un apoyo de percusión.

Desde el mirador de la torre, la hermosa Melisendra divisa a un caballero envuelto en una capa gascona y provisto de un cuerno de caza que toca de vez en cuando. Creyéndole un desconocido, le pregunta aquello que dice el romance: *Caballero, si a Francia ides, por Gayferos preguntade*. Al descubrirse don Gayferos y conocerle Melisendra, ambos se ponen muy contentos. Nuestro caballero rescata a la bella dama, que se descuelga por el balcón, y se la lleva en su caballo huyendo a toda prisa.



Montaje del espectáculo (Etcétera)

Como puedes observar, estamos tratando dos escenas consecutivas de la historia de Melisendra y don Gayferos que vosotros mismos podríais dramatizar. Repartid los papeles: Melisendra y don Gayferos, los músicos que ilustrarán la escena, los cantantes que interpretarán el romance y, por último, necesitáis un Trujamán que explique la historia. Aquí tenéis la música para la escena del encuentro de los esposos:



Ca - ba - lle - ro, si a Fran - cia i - des,

5
por Gay - fe - ros pre - gun - ta - de

5. Ministriles

Durante el siglo XVI y XVII en España, a los conjuntos de instrumentos de viento se les denominaba *Ministriles*. Estos músicos tocaban en la iglesia, precedían las procesiones, anunciaban las fiestas e incluso amenizaban la venta en los mercados. Instrumentos como chirimías, cornetas, sacabuches, bajones, serpentones, flautas y orlos, alternaban con los cantantes en conjuntos vocales e instrumentales. En el *Quijote* podemos encontrar muchas referencias a los instrumentos citados y a otros como atabales, vihuela, laúd, corneta, churumbela o dulzaina. Observa algunos de ellos y escucha cómo suenan. Trata de diferenciarlos auditivamente:



Sacabuche

<http://www.iesgaherrera.com/musica/sonidos/sacabuche.mp3>



Cromornos u orlos

<http://www.iesgaherrera.com/musica/sonidos/cromorno.mp3>



Vihuelas

<http://www.iesgaherrera.com/musica/sonidos/vihuela.mp3>



Laúd

<http://www.iesgaherrera.com/musica/sonidos/laud.mp3>

Cada vez hay más músicos y grupos instrumentales que se dedican a interpretar música antigua con instrumentos originales de la época en que fue compuesta. Aunque a veces cuentan con instrumentos antiguos, recuperados y restaurados, es habitual que utilicen reconstrucciones, es decir, instrumentos nuevos fabricados siguiendo el modelo de los antiguos.

Algunos de los instrumentos antiguos de la página anterior se parecen bastante a otros instrumentos actuales, habituales en las orquestas y que se pueden estudiar en las escuelas de música y conservatorios. ¿Cuáles serían los “descendientes” de cada uno de esos instrumentos?

Entre los instrumentos de vuestra aula es posible que también encontréis buenos sustitutos: la flauta de émbolo tiene un mecanismo parecido al sacabuche, las flautas dulces pueden suplir a los cromornos (¡no intentéis conseguir con ellas la forma curva de los originales!), la guitarra es tataranieta de las vihuelas...

¿Os apetece convertirnos en luthiers y fabricar vuestras propias reconstrucciones de sacabuches, cromornos, vihuelas o laúdes? Fijaos bien en las fotografías de todos ellos. Si utilizamos materiales reciclados apropiados para cada uno, los resultados serán sorprendentes:

- Tubos flexibles de electricidad o mangueras de agua: perfectos para los cromornos o el sacabuche, que podemos rematar con un pequeño embudo de plástico en un extremo.
- Latas grandes de fiambre o atún: uniendo dos latas construimos el cuerpo de una vihuela.
- Palanganas de plástico: al igual que las latas, nos servirán de caja de resonancia para un buen laúd. Si tensamos un globo grande y lo atamos alrededor del contorno, obtendremos un tambor, que podremos percutir o pellizcar.
- Gomas elásticas, cordones de nailon: con la tensión suficiente se convierten en cuerdas de instrumento.
- Listones de madera: hay que fijarlos bien a la caja de los instrumentos para que nos sirvan como mástil.

Utilizad vuestros instrumentos para acompañar los pregones, representaciones de fiteres y demás andanzas propias de los ministriles.

ANEXO

ROMANCE

Gaiferos libera a Melisendra

Jugando estaba Gaiferos
en su tablero real,
con los dados en la mano,
que los quería tirar.

¡Para eso sois, Gaiferos,
para los dados jugar
y no coger el caballo
e ir Melisendra a buscar!

-Siete años la he buscado,
no la he podido encontrar,
cuatro por la morería
y tres por la cristiandad.

-Dicen que estaba en Sansueña,
en Sansueña esa ciudad,
si pronto no la rescatas,
mora te la harán tornar.

Él se fuera paso a paso
a casa de don Roldán:

-Un favor te pido, fío,
no me lo quieras negar:
tus armas y tu caballo
para mi esposa buscar.

-Tengo hecho juramento
sobre un libro misal
mis armas y mi caballo
a nadie los vaya a dar,
los tengo bien avezados
y los vas a avezarmal.

Bajara la vista al suelo
y en comenzara a llorar:

-Quédese con Dios, mi fío,
siempre me ha querido mal.

-Vuelve, vuelve, misobrino,
que a ti te las voy a dar,
mi cuerpecito ligero
para irte a acompañar.

-Solo me tengo de ir, solo,
a Melisendra buscar.

-Los usos de mi caballo
te los tengo de enseñar:
dándole una sopa en vino
y una corteza de pan
y aflojándole la cincha
y apretándole el petral
siete batallas de moros
bien las sabría saltar.

Maldiciendo iba el vino,
maldiciendo iba el pan,
el que los moros comían,
que no el de la cristiandad;
él reniega de aquel árbol
que solo en el campo nace,
todas las aves que pasan
en él suelen aposarse;
él reniega de la madre
que tan sólo un hijo pare,
si se lo cautivan moros,
no tiene quien lo rescate,
si se le cae una espuela,
no tiene quien se la calce.

Cuando a Sansueña llegó,
moros en mezquita están,
no siendo un moro viejo
para las damas guardar.

-Ábreme la puerta, moro,
que vengo de allende el mar,
tanto oro y plata traigo
cuenta de él no puedo dar.

El moro, con la codicia,
las abrió de par en par;
cuando las tenía abiertas,
ya las quería cerrar:

-Fuera, fuera, cristianillo,
aquí no debes de entrar,
en las armas y caballo
pareces a don Roldán.

Entre vueltas y revueltas,
el moro en el suelo cae.
Se fue paso contra paso
donde las damas están:
-¿Sois vos hijas de villanas
o de más bajo lugar,
que vos hablo con política
y no queréis contestar?
-Somos hijas de señores,
de buena sangre real.
-¿Con cuáles dormía el perro,
con cuáles solía holgar?
-Con todas, señor, con todas,
con todas, por nuestro mal;
no siendo con Melisendra,
que la van a encoronar
reina de los siete reinos
por la noche de San Juan,
que es una noche muy larga
por con ella solazar.

Con el ruido de las armas,
ella se salió a asomar:
-Caballero de armas blancas
¿sois de Francia natural?,
¿conocéis a don Gaiferos,
sobrino de don Roldán?
Le daréis mis encomiendas,
bien pagadas os serán.
-Las encomiendas, señora,
vos se las heis de llevar.

La cogiera entre los brazos,
la pusiera en el ruán.
Con los aullidos del moro
se alborotó la ciudad;

tantos moros van tras ellos
que el sol hacen anublar.
Por milagro que Dios hizo,
el caballo empieza a hablar:
-Si me dieras sopa en vino,
como me solían dar,
siete batallas de moros
habría de traspasar.

Si el cristiano mata muchos,
el caballo mata más;
tanta es la sangre que corre,
que hacía un río caudal.
-Allí viene un perro moro
¡ay Dios mío!, ¿qué traerá?,
¡trae las herraduras de oro,
los clavos de pedernal!

Se conocen los caballos
en el modo de rinchar;
se conocen las espadas
en el modo de cortar;
se conocen tío y sobrino
en el modo de pelear.