

"Arte puro, viejo y moderno": Federico García Lorca y los Títeres de Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral¹

ANTONIO MARTÍN BARRACHINA

Universidad de Zaragoza

antonio.martinb@unizar.es

Título: "Arte puro, viejo y moderno": Federico García Lorca y los Títeres de Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral.

Resumen: Cien años después, la fiesta celebrada el 6 de enero de 1923 en la casa de la familia García Lorca puede considerarse un hecho excepcional dentro de la historia del teatro español contemporáneo. Como conmemoración del acontecimiento, este artículo procura explicar su alcance para la renovación teatral acaecida durante la Edad de Plata. Se enmarca primero su lugar en la trayectoria lorquiana, rastreando el proyecto del Teatro Cachiporra Andaluz y los planteamientos que rigen su diálogo con la tradición. Se reconstruye después el desarrollo de aquella sesión, atendiendo a sus distintos elementos, su importancia y su sentido a la luz del contexto renovador.

Palabras clave: Federico García Lorca, Títeres de Cachiporra, Tradición y Vanguardia, Renovación teatral, Reteatralización.

Fecha de recepción: 4/4/2023.

Fecha de aceptación: 30/5/2023.

Title: "Pure Art, Old and Modern": Federico García Lorca and The Billy-Club Puppets of 1923, Centenary Festival of Tradition and Avant-garde for the Theatrical Renewal.

Abstract: One hundred years later, the festival held on January 6, 1923 at the home of the García Lorca family can be considered an exceptional event in the history of contemporary Spanish theater. As a commemoration of the event, this paper tries to explain its scope in the theatrical renewal that occurred in the Silver Age of Spanish Literature. Its place in Lorca's trajectory is framed first, tracing the project of the Teatro Cachiporra Andaluz as well as the approaches that govern its dialogue with tradition. The development of the session is reconstructed below, taking into account its different elements, its importance and its meaning in light of the renewing context.

Key Words: Federico García Lorca, Billy-Club Puppets, Tradition and Avant-Garde, Theatrical Renewal, Re-theatricalization.

Date of Receipt: 4/4/2023.

Date of Approval: 30/5/2023.

1 Para Jesús Rubio Jiménez, maestro y buen amigo, en agradecido homenaje por su jubilación universitaria.

1. ASÍ QUE PASEN CIEN AÑOS

Durante el año 1922 y el día de Reyes de 1923 un gran músico, un gran poeta y un pintor construyeron expresamente y lo presentaron en Granada el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido por los escenarios españoles.

El pintor no era en absoluto menos grande, aunque, juez y parte, concediera mayor relevancia a sus compañeros: el gran músico, Manuel de Falla, y el gran poeta, Federico García Lorca, artífices de la sesión teatral celebrada en la casa de la familia García Lorca, en la Acera del Casino 31 de Granada, la tarde del 6 de enero de 1923. Hermenegildo Lanz, el gran pintor —además de profesor, aguafuertista, escultor, decorador, escenógrafo, fotógrafo y a la sazón autor de las líneas en que sentidamente evocaba el acontecimiento²—, fue también destacado protagonista de esa “fiesta íntima de arte moderno”, según la denominó don Andrés Soria Ortega³, pionero en su estudio, en la que tradición y vanguardia, como teatro y música y pintura, se entrelazaban en una decidida y convincente propuesta de modernidad. Al cumplirse un siglo del acontecimiento, la afirmación de Lanz, de quien también en 2023 se cumplen ciento treinta años de su nacimiento, no sólo sigue siendo válida, sino que la significación de aquella fiesta la singulariza de forma excepcional en el marco de la renovación teatral acaecida durante la Edad de Plata; pocas propuestas, de hecho, sintetizan mejor sus claves y la importancia que adquirió el diálogo de las artes en la modernización de la escena desde finales del XIX. Sin esconder un ánimo celebratorio múltiple, este ensayo procura explicar las líneas fundamentales de la significación de aquella fiesta centenaria dentro de las coordenadas del panorama teatral del momento, desde una perspectiva histórico literaria que siempre enriquece el análisis filológico.

Aun con el riesgo de contribuir a la conversión de los momentos en leyenda, como sugería aquel verso de Jorge Guillén, los aniversarios, y

2 Hermenegildo Lanz, “Marionetas”, en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, Granada, Urania, 1978, s. p.

3 Andrés Soria Ortega, “Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte”, en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Edición del Cincuentenario, 1986, pp. 149-179.

más en la cifra redonda del primer siglo, son buena ocasión —no mera excusa— para recordar y revisar con cierta perspectiva los acontecimientos que van quedado atrás. Así lo ha corroborado la excelente exposición *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral (100 años del estreno de El maleficio de la mariposa)* (Centro Federico García Lorca, 2020-2021), con magnífico catálogo homónimo⁴, que destaca la índole de arte total, espectáculo literario, plástico y musical que instauraba el teatro lorquiano. Esa clave se apunta ya en la evocación de Lanz y es también un buen asidero para aproximarse al trasfondo que apenas si sugieren sus líneas.

La “maravilla interartística” de 1923 —como muy oportunamente la ha calificado el gran lorquista Andrés Soria Olmedo⁵— encuentra unas raíces artísticas, igualmente plurales, en las vocaciones tempranas de García Lorca, repartidas como es sabido entre la música y la literatura; sin orillar su interés por la pintura, para la que contaba con dotes bien sugestivas que nunca dejaría de explorar en sus dibujos como “forma de expresión paralela”⁶. Reunidas en ese espectáculo total, son también, en perspectiva, “tres notas anticipadoras con precocidad de la futura trayectoria de Lorca”⁷. La decantación por las letras desde 1916 no supuso el apartamiento de ese crisol, y si la actividad teatral es difícil de ponderar respecto de la práctica poética, al haber alcanzado en ambas las cotas más extraordinarias, subyace en el fondo la poderosa concepción, “personal y resistente”, del teatro como “poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”, porque “el teatro fue siempre mi vocación”⁸. Tesis que sostiene que “la médula de mi

4 Edición de Emilio Peral Vega (comisario de la exposición), Granada, Centro Federico García Lorca, 2020.

5 Andrés Soria Olmedo, “1923: maravilla interartística en Granada”, *Ideal* (06/01/2023), p. 16.

6 Emilio Peral Vega, *Pierrot / Lorca: carnaval blanco del deseo oscuro*, Madrid, Guillermo Escolar, 2020, p. 92.

7 Soria Ortega, “Una fiesta íntima de arte moderno”, p. 150.

8 Felipe Morales, “Conversaciones literarias: al habla con Federico García Lorca”, *La Voz* (07/04/1936), p. 2. En los últimos años han aparecido dos importantes colecciones de entrevistas, donde se encontrarán las citadas en estas páginas: *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, ed. Rafael Inglada con la colaboración de Víctor Fernández, prólogo de Christopher Maurer, Barcelona, Malpaso, 2017; y

obra es de dramaturgo"⁹, nutriendo la naturaleza del hecho teatral como conjunción artística plural; más aún en un momento en que, desde el simbolismo, las distintas artes van indisociablemente unidas. Y más en alguien para quien el desempeño artístico, por saberse nacido bajo el signo del arte, no era sólo una pulsión, sino algo esencial y aun biológico: "Yo he nacido poeta y artista como el que nace cojo, como el que nace ciego, como el que nace guapo. Dejadme las alas en su sitio, que yo os respondo que volaré bien"¹⁰. Hermenegildo Lanz escribió que Federico "era poeta con visión de pintor y pintaba en sus versos y también con lapiceros infantiles de colores, como un niño de gran genialidad, obediente sin embargo al mandato de su voluntad que todo lo envolvía en melódicos tonos musicales"¹¹. Ya lo observó Jorge Guillén: "esta poesía es poesía siendo pintura, y música y arquitectura"¹².

2. "LA ILUSIÓN DE MI JUVENTUD"

Como les suele ocurrir a los grandes dramaturgos, en García Lorca el veneno del teatro se remonta a la infancia. Un teatrillo fue el primer juguete que compró "rompiendo la hucha" y para el que, ya en el jardín de su casa

Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca, selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Granada, Entorno Gráfico Ediciones, 2017.

- 9 Ricardo García Luengo, "Conversación de Federico García Lorca", *El Mercantil Valenciano* (15/11/1935), p. 5.
- 10 Federico García Lorca, *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 73-74. Pero sin que ello justifique el mito de poeta instintivo y sin formación que lo ha acompañado, pues como él mismo reconoció: "Y no porque [mi poesía] sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema" ("Poética", *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991, p. 485). Luis García Montero, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona, Taurus, 2016, ha desmontado esa concepción romántica.
- 11 Lanz, "Impresiones personales", en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, s. p.
- 12 Jorge Guillén, "Federico en persona", en Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1962, p. LIV.

de Fuente Vaqueros, donde solía representar misas, "su juego favorito"¹³, inventaría sus primeras funciones¹⁴. Sin embargo, como recordó su hermano:

a Federico, más que el teatro de veras, le seducían los juegos de carácter teatral: jugar al teatro, a las marionetas, disfrazar a las criadas y hacerlas salir a la calle vestidas unas veces de manera grotesca, otras de señora con los trajes de calle de mi madre y mi tía Isabel. [...] La ficción, el disfraz, la máscara seducían a Federico niño. Era como una atracción invencible. Y es que ya entonces gustaba de transmutar el mundo de la ficción en una realidad viva, identificar la realidad toda con un sueño fantástico. Más tarde vio la vida como una especie de juego dramático, que incluía un mundo más vasto de misterios y pasiones¹⁵.

En efecto, mantuvo una "visión teatral del mundo: disfrutó y sufrió la vida como un drama universal"¹⁶. El teatro era también un importante hábito familiar y fue decisivo para su educación literaria, según destacó Luis García Montero en su estupenda biografía lectora del joven García Lorca¹⁷. Su niñera, Carmen Ramos, "la Ramicos", como la llamaba cariñosamente Federico, hija de su nodriza y con la que compartió tantos

13 Testimonio de Carmen Ramos, recogido por Claude Couffon, *Granada y García Lorca*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 23: "Las ceremonias religiosas, las procesiones de Semana Santa —la del Cristo de la Victoria, patrón de Fuente Vaqueros—, la fiesta del Corpus lo maravillaban: En esa época su juego favorito era "decir la misa" —me explica Carmen—. En el patio había un pequeño muro donde colocaba una imagen de la Virgen y algunas rosas tomadas del jardín. Delante de este improvisado altar nos hacía sentar a su hermano Francisco, a mi madre, a algunos chicos del pueblo y a mí. Cubierto con extraordinarios vestidos de telas rameadas, "oficiaba" con gran convicción. Una sola condición se nos imponía antes de la "ceremonia": era la de llorar durante el "sermón". ¡Mi madre nunca se perdió una!".

14 Francisco García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 13-14 (1993), p. 205; Guillermo de Torre, "Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos", *Clavileño*, 26 (1954), p. 14.

15 García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", pp. 205-206.

16 Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000, p. 45.

17 García Montero, *op. cit.*, p. 38. García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", p. 205, recordó que sus padres los llevaban al teatro con bastante frecuencia.

juegos, recordaba también su fascinación por los títeres que presencié en 1905 en Fuente Vaqueros:

cuando Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los comediantes levantando el teatrillo, no quiso retirarse de la plaza del pueblo. En la noche no cenó y se desesperó por asistir al espectáculo. Volvió en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres reemplazó al "altar" en el muro del jardín¹⁸.

Poco después, dado el entusiasmo, su madre le compraría un "teatrillo de verdad" en La Estrella del Norte, tienda del centro de Granada¹⁹. Este juguete constituía de manera natural el punto de partida para sus iniciativas, como recientemente ha subrayado Andrew Anderson²⁰. La primera vocación teatral encontraba en los títeres un terreno fecundo en que desenvolverse, pero también una posibilidad convincente y sugestiva de integración entre literatura y arquitectura, entre pintura y música. Fue el medio perfecto para canalizar su vocación y el continuo afán renovador que caracteriza su práctica teatral desde los comienzos: la oposición frontal al teatro burgués reinante en la escena comercial de su tiempo a partir de la indagación en distintas zonas de sombra, entonces marcadamente marginales, pero conectadas, sin embargo, con el horizonte moderno, al que pertenecía el teatro de títeres²¹.

18 Couffon, *op. cit.*, p. 24. Con variaciones, también en Eulalia-Dolores de la Higuera Rojas, *Mujeres en la vida de García Lorca*, Granada, Editora Nacional / Diputación Provincial de Granada, 1980, p. 166: "Fue una tarde cuando volvía de la iglesia con su madre, que vio en la plaza una tropa de titiriteros armando el garigoló de su teatrillo, y se quedó encantado. Ni comer quiso, con los nervios de que lo llevaran a la plaza; no había quien lo sujetara con la bulla que le entró. Fue entonces cuando, a las ceremonias de las misas y los sermones, juntó las del teatrillo. Mi madre le hacía los muñecos de cartón y de trapos, y se pasaba las horas muertas cosiendo para que el niño estuviera alegre".

19 Higuera Rojas, *op. cit.*, p. 166.

20 Andrew A. Anderson, "Títeres bidimensionales: Lagar, Barradas, Lorca, Lanz", *Aco-taciones*, 48 (2022), pp. 297-329 (p. 320).

21 Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1986, p. 24. Marta Castillo Lancha, *El teatro de García Lorca y la crítica: recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2009, p. 147, ha señalado

La llegada a la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1919 intensificó el contacto de García Lorca con el mundo del teatro y la vida cultural madrileña, gracias a las conocidas relaciones con Eduardo Marquina o Gregorio Martínez Sierra, en vistas al comienzo oficial de su trayectoria dramática con el estreno de *El maleficio de la mariposa* el 22 de marzo de 1920²². Pero el interés por los títeres siguió presente. José Francisco Aranda, seguramente en virtud del testimonio de Luis Buñuel, refirió que Federico acudía al parque del Retiro con el turolense y Juan Chabás a presenciar las modestas representaciones que realizaba el titiritero Félix Malleu, antes domador de leones²³. Pronto Buñuel y Chabás lo ayudaron en sus montajes y —siguiendo siempre lo referido por Aranda— acabó actuando en el salón de actos de la Residencia, donde fue presentado por Buñuel, que, haciendo las veces de telonero, dictó la conferencia "El guiñol", el 5 de mayo de 1922²⁴. Federico no

con acierto que "la atracción que Lorca sentía por la pintura, la música, el ballet, tan venerada también por los simbolistas, le lleva a la defensa de un teatro total marcadamente anti-naturalista que constituye otro aspecto crucial de su renovación teatral".

- 22 Véase Andrew A. Anderson, "¿Entre prodigio y protegido? El joven Lorca en Madrid (1919-1920)", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17 (1995), pp. 91-102. Pero no se ha de olvidar la importancia de las piezas teatrales en los *juvenilia*, como dejó claro la excelente edición del *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994.
- 23 José Francisco Aranda, *Biografía crítica de Luis Buñuel*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 36-37; Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 348; Anabella Cardinali, "Introducción", en Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, eds. Annabella Cardinali y Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1998, p. 14; Ian Gibson, *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 138. Sobre Malleu, curioso personaje de aire valleinclanescos, véase Alfonso Ayuso, "Félix Malleu, domador de leones y hombre del guiñol", *Fantoche. Arte de los Títeres*, 2 (2008), pp. 5-23.
- 24 Según consta en el texto, "El guiñol (conferencia)", que recuperó Pedro Christian García Buñuel, *Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza/Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, pp. 125-133. Posteriormente, siguiéndolo, pues se desconoce el paradero del original, se ha incluido en varias recopilaciones de la obra literaria de Buñuel: *Escritos de Luis Buñuel*, prólogo de Jean-Claude Carrière, ed. e introducción de Manuel López Villegas, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, pp. 45-57; Luis Buñuel, *Obra literaria reunida*, ed. Jordi Xifra, Madrid, Cátedra, 2022, pp. 517-539. También, traducida al gallego, apareció en *Bululú*, 4 (2003), pp. 5-15, con presentación de Esteban Villarocha.

pudo asistir porque desde el verano de 1921 se encontraba en Granada, afanado en terminar sus estudios de Derecho, y no regresaría hasta febrero de 1923²⁵. La conferencia buñueliana, acompañada de proyecciones, desarrollaba un minucioso panorama histórico de la tradición guiñolesca, destacando sus “sugestiones estéticas”, sus muchas posibilidades para la vanguardia, “para hacer un nuevo espectáculo de arte”, “para hacer un arte nuevo con sus elementos”²⁶. Aunque de manera implícita, el amigo alejado comparecía inevitablemente tanto en las referencias a Cristobica²⁷ —en un esmerado repaso de su tradición— como en otras observaciones sobre la dignificación estética de lo popular y su manejo por los poetas, que remiten a las ideas lorquianas expuestas en la conferencia sobre el cante jondo²⁸. Si en la intervención de Buñuel el títere, como sostiene Jesús Rubio, se encarecía como “una incitación a orear las almas y a rejuvenecerlas”²⁹, un propósito semejante palpita en la fiesta de Reyes.

25 García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 172-173.

26 Luis Buñuel, “El guiñol (conferencia)”, p. 132.

27 Denominación granadina de los tradicionales títeres de guante. Sobre la configuración de don Cristóbal, “protagonista absoluto de las farsas que Federico escribió para los títeres”, sus elementos y tradición popular, véanse Cardinali (ed.), “Introducción”, cit., pp. 31-37 y Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 31-37 y Mónica Hurtado Hernández, *Los cristobitas de Lorca. Tradición y vanguardia en los “puntales del teatro”*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2019, pp. 163-171.

28 Gayle Roof, “Approaching *Las Hurdes*: The Confrontation of Avant-Garde and “Pueblo” In Luis Buñuel’s Early Works”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (1993), pp. 91-97 y 108, señala que pese a los puntos de encuentro, Buñuel, imbuido de las ideas lorquianas pero enemigo a ultranza del “folklorismo intelectual”, ofrece consideraciones contrapuestas a las de García Lorca respecto de la imitación-inspiración de lo popular, hasta el punto de leer algunas afirmaciones como crítica o ataque al granadino que anticipan desavenencias estéticas posteriores. Pero se ha señalado también la hipotética colaboración de García Lorca y Chabás a la hora de preparar la conferencia: Gibson, *Luis Buñuel*, p. 138; Jordi Xifra (ed), Luis Buñuel, *Obra literaria reunida*, p. 517 y ss. Recuérdese también que, el 10 de febrero de 1935, Chabás presentará la segunda representación del *Retabillo* en el Lyceum Club por parte de La Tarumba, durante la cual Federico ejecuta el acompañamiento musical. Véase Ian Gibson, *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, p. 342.

29 Jesús Rubio Jiménez, “Títeres y renovación artística en España durante el siglo xx”, en *Títeres*, Ureña, Fundación Joaquín Díaz, 2004, p. 47.

Por otra parte, la Residencia, lugar de convergencia de tradición y vanguardia, hizo del teatro un motor importante de sociabilidad en el desarrollo de su intensa actividad cultural³⁰. García Lorca, con Buñuel, pudo acercarse a las posibilidades que entrañaba la representación de los clásicos para su aprovechamiento en la renovación teatral, y aun experimentar por sí mismo con las parodias de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en libreto adaptado por el propio Buñuel ("La profanación del Tenorio", parodia de los dos primeros actos de la segunda parte), en cuya representación del 1 de noviembre de 1920 —colofón de una sesión en la que se incluían un *Prólogo* de Luis de Tapia, *Solico en el mundo* de los Quintero y el *Paso de los dos ladrones* de Lope de Rueda— Federico interpretó al escultor³¹. Años después, en las páginas de *Residencia*, con motivo de un nuevo montaje del *Tenorio*, esa representación de "compañeros nuestros que hoy son ilustres catedráticos, ingenieros y hasta cineastas" fue recordada como "sintética y futurista, puesto que el drama de Zorrilla tuvo que ser reducido a unas cuantas escenas capitales servidas con muebles de estos tiempos. Y aun hay quien asegura que en la escena de la hostería, Don Juan apareció escribiendo a máquina"³². Era una forma sugestiva de experimentar con la tradición romántica desde pretensiones vanguardistas que en modo alguno podía caer en saco roto; otra experiencia más cuyo sentido converge en la representación de 1923.

30 Véase Álvaro Ribagorda, *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2011, pp. 260-276.

31 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 85; Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí*, pp. 88-90, con fotografías; Antonio Sánchez Romeralo, "Un *Tenorio* de Buñuel ("Libreto" para una representación en la Residencia de Estudiantes)", *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 3 (1989), pp. 357-379; Andrés Soria Olmedo, *Una habitación propia. Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018, pp. 28-29. Alfonso Reyes, "La Residencia de Estudiantes", *Residencia*, 2 (1926), pp. 187-188 (p. 188), recordó haber asistido a la representación: "algunas veces organizan representaciones y fiestas: viejos pasos de Lope de Rueda, églogas de Encina y parodias como la "Profanación del Tenorio", de que disfruté hace unos años".

32 "Los nuevos actores no se han desviado de la tradición iniciada en la primera representación que aquí recordamos. El drama se redujo a sus momentos esenciales y el decorado no pudo ser más abstracto: unas cortinas. Hubo también otros detalles 'abstractos', "Actualidades y recuerdos", *Residencia*, IV, 1 (1933), pp. 32-34 (p. 33).

El interés temprano por los títeres es común a los tres grandes protagonistas de la fiesta. Manuel de Falla había construido de niño su propio teatro de marionetas³³ y en su infancia gaditana pudo conocer los célebres títeres de la Tía Norica, tradición entonces en su esplendor, que salvaguardaba un legado centenario, muy importante para la renovación teatral³⁴. Por su parte, la vocación plástica de Hermenegildo Lanz —una de las figuras fundamentales del paisaje de García Lorca, a quien conoció en la primavera de 1918, en el mapa cultural de la Granada de comienzos de siglo³⁵— lo acercó también al mundo del teatro. Afirmaría que durante su

33 Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla (nueva edición ampliada)*, Buenos Aires, Ricordi, 1956, p. 26: "Falla, con sus hermanitos, tenía un pequeño teatro en el que representaba comedias que él mismo hacía, y con decoraciones pintadas también por él. Tenía que ser así: no valían las que se podían comprar, ya hechas, y menos si estaban demasiado bien. Al ver la afición del niño, sus padres le compraron un teatro mejor, con figuras de personajes y bien pintadas decoraciones. Pero ya no es lo mismo; ya no sirve; ya lo abandona; ya no quiere, ni sabe, interpretar en él sus creaciones, como la comedia de Don Quijote, que compuso para el teatrillo primero".

34 J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957; Carlos Luis Aladro, *La Tía Norica de Cádiz*, Madrid, Editora Nacional, 1976; Isabel Vázquez de Castro, *Le théâtre de marionnettes populaire et son influence sur le renouveau scénique au cours du XXème siècle en Espagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001; Francisco J. Cornejo-Vega, "La Tía Norica. Orígenes y difusión", *Fantoche. Arte de los Títeres*, 6 (2012), pp. 14-43.

35 La de la tertulia de El Rinconcillo del café Alameda y del resto de los "europeos de provincias", como los denominó, a imagen de Ezio Raimondi, Andrés Soria Olmedo en un libro ejemplar: *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 109-128. Véanse también Andrés Soria Ortega, "Hermenegildo Lanz en la Granada de su tiempo", *Príncipe de Viana. Anejo*, 18 (2000), pp. 393-404 y Emilio Escoriza, Antonio García Bascón, y Andrés Soria Olmedo, *La generación de plata. Los primeros pasos de la vanguardia en Granada*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007. Para Lanz en concreto, importante figura cuya labor bien merecería una tesis doctoral, pueden verse: *Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz: teatro de títeres*, Granada, Diputación Provincial, 1992; Jorge de Persia (ed.), *Hermenegildo Lanz, escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993; José Miguel Castillo Higuera, *Hermenegildo Lanz, Granada y las vanguardias culturales (1917-1936)*, Granada, La General, 1994; Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granada, Diputación de Granada, 2003; Yanisbel Martínez, "Hermenegildo Lanz y los títeres", en *Títeres, 30 años de Etcétera*, ed. Yanisbel Martínez,

adolescencia en Lisboa trabajó en el taller del pintor escenógrafo del Teatro Dona Maria II y ya en los años de infancia pasados en Buenos Aires había conocido a un titiritero italiano; así mismo, en su juventud, siendo estudiante de Bellas Artes en Madrid, tuvo contacto con otro tailandés³⁶. Desde el comienzo destaca además la índole teatral de sus grabados, fruto de una mirada pictórica que propende al dramatismo y delata la concepción escénica del espacio³⁷. Los títeres, asociados a la renovación, ocupan un lugar muy importante en su obra artística, pero también en sus escritos (como "Marionetas") y conferencias, donde predica la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas unida a la "exigencia de sincronizar el futuro con lo mejor del pasado"³⁸ y plasma unas ideas escenográficas "que denotan un carácter avanzado sin abandonar del todo lo tradicional", mezcla del clasicismo y la vanguardia que define su escenografía, "que iría desde un estilo neo-barroco al expresionismo más radical"³⁹.

Los hitos de los primeros años de la década de los veinte irían reuniendo a los protagonistas por la senda artística, especialmente connotada en lo que al sentido de la fiesta se refiere. Se va conformando un ambiente de colaboración y convergencia de artes que cimienta la extraordinaria sinergia que desembocó en la tarde de Reyes. Durante 1921 y 1922, García Lorca y el musicólogo Adolfo Salazar —a quien había conocido en el Ateneo de Madrid en 1919 y que en esas fechas escribe una elogiosa reseña de *Libro de poemas*⁴⁰— trabajan en el proyecto del Teatro Cachiporra Andaluz, recuperación de la vieja tradición titiritera andaluza. De esa

Granada, Parque de las Ciencias, 2012, pp. 28-47; Juan Mata *et al.*, *Fulgor y castigo de Hermenegildo Lanz*, Granada, Diputación de Granada, 2019; Emilio J. Escoriza, "Hermenegildo Lanz: la humildad creativa al servicio de un nuevo civismo cultural en la Granada de Federico", en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, eds. Rebeca Carretero Barrios *et al.*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza / Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 395-406.

36 Martínez, "Hermenegildo Lanz y los títeres", p. 30; y "En busca de la niña que riega la albahaca", *Fantoche. Arte de los Títeres*, 10 (2016), p. 105.

37 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 23-26 y 51.

38 *Ibidem*, p. 86.

39 José Luis Plaza Chillón, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998, pp. 111-112.

40 Adolfo Salazar, "Un poeta nuevo. Federico G. Lorca", *El Sol* (30/07/1921), p. 3.

época data la primera muestra de títeres, la burla inacabada *Cristobical*, al parecer concebida en dos versiones, una "de *ballet solo*"⁴¹.

El epistolario lorquiano ha dejado testimonios interesantes sobre el desarrollo del proyecto y contamos además con la espléndida reconstrucción cronológica que realizó Piero Menarini⁴². Interesan aquí las huellas de esta tentativa por cuanto permiten ponderar el horizonte en que se inscriben sus propuestas hasta su culminación el 6 de enero de 1923. El 2 de agosto de 1921, tras agradecerle la reseña de marras, Federico informa a Salazar: "Los Cristobital los estoy *machacando*. Pregunto a todo el mundo, y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa"⁴³. Asoma aquí el García Lorca folklorista, preocupado por rastrear y conservar la tradición popular con la que tan familiarizado se halla desde la infancia⁴⁴, que se desarrollará al calor de oportunos alicientes en los próximos meses. El 1 de enero de 1922, en otra carta deliciosa para Salazar, le cuenta la serenata que la noche anterior le dieron su hermano Francisco y él mismo a Falla con motivo del cumpleaños del maestro; y cómo este, esa misma mañana

se presenta en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el *Cristobital* que yo ya veo como el primer episodio del *Cachiporra*. Falla se compromete a hacer música ¡como la de anoche! para otras cosas y asegura que Don Igor y Ravel harían inmediatamente *cosas*! Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se

41 Piero Menarini, "Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobical*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, xi, 1/2 (1986), pp. 13-37; "Federico y los títeres: cronología y dos documentos", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 5 (1989), pp. 112-113; Cardinali, "Introducción", p. 11; Christian De Paepe, "Nota previa a esta edición crítica. Autógrafos, apógrafos y ediciones", en Federico García Lorca, *Títeres de Cachiporra*, p. 100 y ss.

42 Menarini, "Federico y los títeres: cronología y dos documentos". Puede complementarse ahora con Hurtado Hernández, *op. cit.*

43 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 124.

44 García Montero, *op. cit.*, pp. 41-59. Véase también Tadea Fuentes Vázquez, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

llamaría así: Los Títeres de Cachiporra de Granada. Ya ves, Adolfo, como la murga de anoche sirvió para algo. Falla está tan entusiasmado que anoche no durmió pensando en las instrumentaciones que hará para el *Cachiporra*, y yo te llamo la atención para que arremetas con nuestro *Cristobital*, que será lo primero que pongamos en la inauguración de los *Títeres españoles*. Yo estoy muy contento también, porque, si hacemos esto, saldré contigo, Adolfo, en una cosa que es la ilusión de mi juventud. Estoy deseando hablar contigo para empezar ardientemente el trabajo⁴⁵.

Federico encontraba una correspondencia igualmente entusiasta en Salazar, que el 4 de enero cuenta a Falla lo que le ha referido aquel: "me alegraría infinito [que FGL viniera para Reyes] para hablar de los Cristobita, porque los estoy rabiando... Qué ganas tengo de trabajar en serio"⁴⁶.

A la vista de la fascinación temprana por los títeres y el denodado empeño con que acomete el proyecto, no cuesta comprender que se convirtiera en la ilusión de su juventud. No era para menos, dada la ambición con que lo consideran: las colaboraciones de Stravinsky y Ravel; el referente estético de los Ballets Rusos —que actuaron en Granada en octubre de 1917 durante su primera gira y en mayo de 1918— evocado por la denominación de Títeres españoles⁴⁷. Los Títeres de Cachiporra miraban así a uno de los paradigmas renovadores más sobresalientes del panorama europeo⁴⁸, que Henríquez Ureña destacó como el mejor ejemplo inter-

45 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 138.

46 Recogida por Maurer en García Lorca, *Epistolario completo*, p. 135, n. 372.

47 Christopher Maurer, "García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los Ballets Rusos", en *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada / Cátedra Federico García Lorca, 1997, p. 59. Desarrolló esta y otras cuestiones en *Federico García Lorca y su Arquitectura del cante jondo*, Granada, Comares, 2000, pp. 29-42.

48 Lo sintetiza perfectamente Guido Salvetti, *El Siglo XX. Primera Parte*, en *Historia de la música*, ed. española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona, trad. Carlos Alonso, Madrid, Turner, 1977, vol. VI, p. 66: "La radical renovación que aportó Diaghilev al ballet tradicional consiste esencialmente en haber dado igual importancia a los elementos constitutivos del mismo: coreografía, escenografía y música. [...] La concepción de los Ballets Rusos tiene algo de wagneriano, con la insistencia de Diaghilev y Fokine en una "fusión de las artes" que debía realizarse en el ballet. Pero luego, en la sustancia, el resultado es de una modernidad total: en efecto, no se

nacional del "escenario artístico"⁴⁹, con pocos paralelos en la situación de la escena española a la hora de procurar un espectáculo total mediante la integración de las artes, si exceptuamos el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, en el que trabajaron importantes pintores y escenógrafos como Rafael Barradas, Manuel Fontanals o Santiago Ontañón. La exploración vanguardista de la tradición cobra también un papel destacado en los Ballets Rusos, de manera que al proponer el alcance transnacional del proyecto, García Lorca y Falla están vislumbrando "el sueño de un teatro que, basándose en una tradición regional, pierda ese carácter ante un público internacional". En efecto, el arte moderno de Diaghilev, donde lo local trasciende y se abre a lo universal, refuerza la pretensión cosmopolita, "símbolo de cómo lo folklórico podía trascender las fronteras nacionales, y transformarse, mediante la estilización, en arte moderno"⁵⁰. Las posibilidades de recreación de lo tradicional bajo el prisma moderno de los Ballets Rusos ya las había experimentado Falla con *El sombrero de tres picos* (con decorados y figurines de Picasso), cuyo impacto, recordado por Rafael Alberti, llevó al autor de *La arboleda perdida* a destacar la extraordinaria significación de este arte espectacular como "el más nuevo lenguaje, la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pic-

trata de coordinar íntimamente cada una de las artes para lograr un arte superior; se trata más bien de dar a cada arte una libertad total respecto a la otra, de modo que cada una de ellas pueda desarrollar totalmente sus propias reservas". Véase también Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid, Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza, 2000, con numerosos estudios y material gráfico.

49 Pedro Henríquez Ureña, "La renovación del teatro", *España*, (29/05/1920), pp. 9-11 (p. 10).

50 Maurer, *op. cit.*, p. 42. Recuerda el prestigioso hispanista que Stravinsky, según reza en sus memorias, consideró con su colaborador Charles Ferdinand Ramuz "la idea de crear una especie de teatrillo andante, fácil de transportar de un lugar a otro y de llevarlo a los pueblos más remotos" (p. 42), lo cual informa de la "hermandad espiritual" de Stravinsky, Ramuz, García Lorca, Falla, Lanz y Mora Guarnido, como señaló Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 177. Véase también Mario Hernández, "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres", en "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, 1992, p. 229.

tórico que inauguraba el siglo xx"⁵¹. Otros estrenos notables de los Ballets Rusos, como el de *Parade*, en París, con argumento de Cocteau, contribuyeron a fijar ese punto de referencia "para todos aquellos que, como García Lorca, pretendían realizar una intensa labor de regeneración del teatro y convertirlo, así, en un ámbito para la integración de las diversas artes"⁵².

Pero en 1922 los preparativos del primer Concurso de Cante Jondo, celebrado durante las fiestas del Corpus (13 y 14 de junio), con intensa participación de Federico, Falla, entonces instalado ya en Granada, y el resto de los compañeros reunidos en torno a la tarde de Reyes, redundaron en el necesario aplazamiento del proyecto guíñolesco. No es este el lugar para reconstruir el acontecimiento⁵³, sino para subrayar que se va gestando un ambiente de lo más oportuno y favorable para sus propósitos, como destacó Marie Laffranque al analizar "les conditions de la formation esthétique" lorquiana en el contexto de la vida cultural granadina⁵⁴, que es clave también para comprender su sentido.

51 Rafael Alberti, "Evocación", en *España y los Ballets Russes*, eds. Lynn Garafola y Vicente García Márquez, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 20-21: "Creo que fue en 1919 cuando tuve la oportunidad de presenciar la representación de *Le Tricorne* de Manuel de Falla por los Ballets Rusos de Diaghilev... Aunque ya había enloquecido Nijinsky, el ballet ruso de Diaghilev continuaba asombrando al mundo y removiendo a su paso los ambientes artísticos. En ese estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma "jonda", profunda, de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviente de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella".

52 Peral Vega, *Pierrot / Lorca*, p. 91.

53 Remito a Jorge de Persia (ed.), *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992. Una reflexión crítica*, prólogo de Antonio Gallego Morell, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992. Véanse también Gibson, *Federico García Lorca I*, pp. 303-328; Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, prefacio de Andrés Soria Ortega, Granada, Universidad de Granada, 1990; Jorge de Persia, "Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional", *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, ed. Susana Zapke, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 67-88; Maurer, *op. cit.*, con grabaciones originales del concurso y discografía flamenca utilizada por García Lorca.

54 Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Reserches Hispaniques, 1967, pp. 21-56. García Montero, *op. cit.*, pp. 209 y ss. ha incidido en la oportunidad del concurso para los caminos estéticos que estaba recorriendo García Lorca.

El hilo conductor de utilización de la tradición con fines modernos encuentra ramificaciones importantes que harán de la fiesta de Reyes una suerte de prolongación de los ecos "de esa magna comunicación artística" que supuso el concurso⁵⁵. En efecto, la actitud y el empeño responden al mismo planteamiento, como señaló Mario Hernández⁵⁶, pues igual que para el Teatro Cachiporra Andaluz se buscaba recuperar la vieja tradición de títeres, la iniciativa —con Falla a la cabeza— de reivindicación intelectual del "canto primitivo andaluz" —según reza el magnífico cartel vanguardista de Manuel Ángeles Ortiz⁵⁷— pretendía rescatarlo de su reclusión "en las tabernas malolientes o en la mancebía", de su degradación flamenquista y comercial en cafés cantantes, para ennoblecerlo⁵⁸ e incidir en su "importancia histórica y artística" como destacó Federico en la conferencia que dictó el 19 de febrero en el Centro Artístico: "¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido! [...] Los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones"⁵⁹. Las teorías expuestas por Falla y García Lorca en el concurso, siguiendo la lección del musicólogo Felipe Pedrell, también convocado en la parte musical de la fiesta de Reyes, se dirigen en busca de las esencias de que está provista la cultura primitiva. Pero no desde una perspectiva cerrada o localista, sino como vestigio de su universalidad, de su estado "supranacional", en palabras de

55 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 149.

56 Mario Hernández, "Retablo de las Maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres" en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos, con decorados y dibujos de Hermenegildo Lanz*, catálogo al cuidado de Mario Hernández, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Fundación Federico García Lorca, p. 36.

57 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, p. 82, sugiere la posible participación de Lanz en su confección.

58 Persia, "Lorca, Falla y la música", pp. 75-78; Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, p. 15.

59 Federico García Lorca, "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo", en *Obras, VI. Prosa, I*, ed. Miguel García Posada, Madrid, Akal, 1994, p. 207. La conferencia fue reelaborada en Nueva York en 1930, y dictada desde entonces en varias ocasiones, como "Arquitectura del cante jondo". Para las diferencias y la concepción lorquiana del cante jondo es fundamental el citado libro de Maurer.

Falla⁶⁰. Lo mismo, desde la filología, ilustraban los romances, manifestación hispánica de poesía épico-lírica tradicional, como testimonios de la balada paneuropea, desarrollada en toda la extensión del continente, en sus respectivas tradiciones: inglesa (*ballad*), francesa (*ballade*), alemana (*Volksballade*), italiana (*ballata*), rusa (*ballada*)... El objetivo será poner esos estados de pretendida y universal pureza estética en diálogo con la modernidad, como ejemplificaba la música⁶¹. La estela de estos planteamientos que explican lo imperecedero de la renovación literaria de la época se prolonga, entre otros casos notables, en la querencia por aquellos representantes de la tradición primitiva como Juan del Encina, cuyos ecos musicales y dramáticos, gracias al propio Falla y a Alberti, siguieron resonando en el exilio⁶².

El Concurso de Cante Jondo, por tanto, era una ocasión idónea que potenciaba a la postre el interés precoz de Federico por la tradición popular⁶³, que no puede dejar de contemplarse, sin embargo, desde una perspectiva histórica de más amplio alcance, a la luz de la reformulación, reinterpretación y refundamentación de la cultura en términos nacionales, en el marco del proceso de construcción de la nación —un producto histórico, artificial y no inmutable, inherente y preexistente a la historia, como sólo *creen* los nacionalistas— y de la cultura nacional española des-

60 Manuel de Falla, "La proposición del cante jondo", en Molina Fajardo, *op. cit.*, p. 172.

61 Ya advirtió Daniel Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", en Ildefonso Manuel Gil (coord.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1975, p. 47, de la actitud compartida entre la "profunda estilización" de lo tradicional en la poesía lorquiana y la creación musical de Falla. Véanse además Susana Zapke, "Presencia de la música antigua en la obra de Falla: la búsqueda de los orígenes", en *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, pp. 41-49; Persia, "Lorca, Falla y la música", p. 75.

62 Véase Alberto del Río Nogueras y Antonio Martín Barrachina, "Falla, Alberti y los ecos del cancionero renacentista en Argentina", en prensa.

63 Maurer, "García Lorca y el arte tradicional", y Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, pp. 33-37, lo han enmarcado muy bien en su realidad histórica y cultural. Véanse también Federico de Onís, "Lorca, folklorista", *Revista Hispánica Moderna*, 3-4 (1940), pp. 369-371; Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional", pp. 23-72; Christopher Maurer, "Lorca y las formas de la música", en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, pp. 235-250; Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, pp. 245-268.

de el siglo XIX —magistralmente estudiado por José Álvarez Junco⁶⁴— que retomará, ya en el XX, el proyecto nacional liberal (Institución Libre de Enseñanza, regeneracionismo, II República). Fue además, a lo largo del primer tercio del siglo, cuando cristalizó la plena nacionalización de la vida política, social y cultural española⁶⁵. El interés por las formas del primitivismo, la tradición, el folklore y la cultura popular se incrementa en la medida en que se convierten en los materiales con los que edificar las distintas manifestaciones de la cultura nacional, según lo que, en términos de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, se ha denominado “la invención de la tradición”⁶⁶. Volviendo al caso de la música, la tradición musical nacional, esto es, lo construido o inventado por tal, se convierte en el fértil sustrato de la inspiración de Barbieri, Pedrell, Romeu, Falla, Albéniz o Granados, en cuyos estudios y composiciones se fragua una innovación prodigiosa que, además de conformar la música nacional, estilizando los sustratos en manifestaciones estéticas que perpetúan el legado romántico de la cultura nacional (alhambrismo, andalucismo), al igual que harán otros productos literarios (*Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*), dará lugar al sinfonismo español contemporáneo⁶⁷.

En este paisaje de revalorización del arte tradicional y de su empleo original para la renovación artística son varias las perspectivas y disciplinas que, de nuevo, se interpenetran: la filología y la historiografía (Menéndez Pidal, Altamira), la poesía (Juan Ramón Jiménez) y la música (Barbieri, Pedrell, Falla, Salazar), a las que se suma, como se ha señalado, la importancia del primitivismo, que ofrecerá los fundamentos para el arte de vanguardia⁶⁸. Como muy bien explica Andrés Soria Olmedo, el

64 José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

65 Juan Pablo Fusi, *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2000, p. 238.

66 Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

67 Véase Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, pp. 258-266 y Fusi, *España*, p. 237. Con más detalle, Leticia Sánchez de Andrés, “España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX”, en Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpurua y Andrés de Blas Guerrero (dirs.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 464-478.

68 E. H. Gombrich, *La historia del arte*, trad. Rafael Santos Torroella, Nueva York /

“impulso hacia lo nuevo” comporta también una atención nueva hacia el pasado, según la cual la tradición, popular y culta, se mira “con ojos de vanguardista”: el arte nuevo se torna el “filtro” que rige el diálogo con el pasado para verlo en función del presente⁶⁹. Federico está perfectamente situado en las coordenadas estéticas de su tiempo, en el horizonte ideológico de las vanguardias, según destacó el profesor Juan Carlos Rodríguez: “la raíz romántica del arte como verdad popular suponía, pues, un sustrato populista, pero este hecho tenía que ser *estilizado* para poder convertirlo en arte”⁷⁰. En efecto, era preciso someter los materiales tradicionales a un proceso de estilización para no quedarse en la arqueología, la copia o la contrahechura hueca. García Lorca había tenido la ocasión de aprenderlo en figuras cercanas. Juan Ramón, en su *Segunda antología*, declaraba que

lo exquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido. [...] La sencillez sintética es un producto último —los primitivos, que, claro es, no son tales primitivos sino con relación a nuestra breve historia— de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte⁷¹.

Falla defendía que “la música novísima es producto de la renovación de aquella otra de tantos siglos olvidada” y “la gloria de la música nueva” radica “en restituir al arte el tesoro abandonado, aprovechando al mismo tiempo, en cuanto a artificio exterior, la enseñanza admirable que nos han

London, Phaidon, 2009, pp. 555 y 562-563. En la conferencia pronunciada en la “Noche de gallo” (27 de octubre de 1928) advierte García Lorca: “La pintura [...] llega hoy sapientísima y vieja a un campo lírico donde tiene necesariamente, siguiendo un proceso biológico, que salir desnuda de su antigua piel, pintura niña, hermana de las estilizaciones de la época cavernaria y prima hermana del exquisito arte de los pueblos salvajes” (“Sketch’ de la nueva pintura”, en *Obras completas I (Prosa y poesía)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2019, p. 186).

69 Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, p. 32.

70 Juan Carlos Rodríguez, *Lorca o el sentido. Un inconsciente para la historia*, Madrid, Akal, 1994, p. 43.

71 Juan Ramón Jiménez, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pp. 261-262.

legado los últimos siglos"⁷². Partir de lo local auténtico había de dar un resultado moderno, que lo acercara lo universal, como defendía Salazar al reseñar el ciclo para piano y canto *L'infantament meravellós de Schahrazada* de Robert Gerhard, donde habla de "absorber el jugo popular, [...] tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita. Universalidad por singularización: he aquí la tesis"⁷³. Son términos y planteamientos propios del debate estético del momento, en busca de un horizonte cada vez más amplio que, según los principios del arte nuevo, propende a la generalidad. De ahí la preocupación por la universalidad como aspiración y garantía de su expresión, que, como explicaba Guillermo de Torre al arrimo de Eugenio Montes, marca también el diálogo con la tradición, pues "lo universal es general y local", lo que explica que la obra "de valor universal pueda ser gustada con plenitud de entusiasmo, tanto en su medio nativo, por virtud de las cualidades locales que posee, como en un medio exótico, merced al valor de amplia universalidad que irradia"⁷⁴. Las palabras de García Lorca en el banquete (8 de marzo de 1928) con motivo de la aparición de la revista *gallo* son un perfecto testimonio de la asimilación de estos planteamientos, defendidos con convicción:

Todos a una. Con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa. Sólo así podremos arrancar los más ocultos y finos tesoros indígenas. Revista de Granada, para fuera de Granada, revista que recoja el latido de todas partes para saber mejor cuál es el suyo propio; revista alegre, viva, antilocalista, antiprovinciana, del mundo, como lo es Granada. [...] No somos nosotros ya, gracias a Dios, los granadinos que se encierran, sino los que salen, los que buscan, y los que necesariamente encontrarán⁷⁵.

La evolución lorquiana, como explicó Daniel Devoto, ilustra "de manera perfecta sobre ese paso decisivo de lo nacional —casi lo regional— raíz y

72 Manuel de Falla, "Introducción a la música nueva", en *Escritos sobre música y músicos*, ed. Federico Sopeña, Madrid, Espasa Calpe, 1950, p. 40.

73 Adolfo Salazar, "Revista de Música", *El Sol* (16/01/1920), p. 9.

74 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, ed. José Luis Calvo Carilla, Navarra, Urgoiti, 2002, p. 312.

75 García Lorca, "Banquete de gallo", en *Obras*, VI. *Prosa*, I, p. 370.

trampolín, a lo universal, a lo de todos y de siempre”, pues tanto García Lorca como Falla “utilizan lo que los rodea para reconocerse y componerse, encarnado en ellos el acento de su pueblo para luego ascender y trascender en una total universalización”⁷⁶. Desde esta perspectiva se entiende el afán de “recoger la tradición con tono moderno”⁷⁷ que convierte a Federico, en palabras de Soria Olmedo, en “el paradigma de ese receptor del pasado que lo revisa en función del presente”⁷⁸, con un alcance cuasi etnográfico⁷⁹ que sintetiza a la perfección, en una suerte de culminación, “Juego y teoría del duende” (1933). Como concluye Maurer, la estética lorquiana de lo tradicional valora lo auténtico desde una posición activa, que procura su divulgación y su transformación en una recreación original, no su cita o recopilación o estudio, en la búsqueda “de la armonización perfecta del presente y del pasado, de lo tradicional

76 Devoto, “Notas sobre el elemento tradicional”, p. 72.

77 García Lorca, “Prólogo a una trilogía teatral”, p. 215.

78 Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*, p. 19.

79 Cfr. Rafael Alberti, “Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca poeta y amigo*, ed. e introducción de Luis García Montero, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985, pp. 115-116: “¡Época [la de la Residencia] de entusiasmo, de apasionada reafirmación nacional de nuestra poesía, de recuperación, de entronque con su viejo y puro árbol sonoro! Ante ese piano he presenciado graciosos desafíos —o, más bien, exámenes— folklóricos entre Lorca, Ernesto Halffter, Gustavo Durán, muy jóvenes entonces, y algunos residentes ya iniciados en nuestros cancioneros. —¿De qué lugar es esto? A ver si alguien lo sabe —preguntaba Federico, cantándolo y acompañándose: *Los mozos de Monleón / se fueron a arar temprano / —¡ay, ay—, / se fueron a arar temprano...* En aquellos primeros años de creciente investigación y renacido fervor por nuestras viejas canciones y romances ya no era difícil reconocer las procedencias”; García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 185: “apuntemos a este propósito el conocimiento extraordinario [de Federico] de la múltiple y variada España, de sus monumentos y paisajes, de las gentes que los pueblan, de sus modos de vida, sus hablas y sus comidas, sus danzas y sus cantos. No un conocimiento de viajero o de geólogo o de folklorista, sino una comunicación, una inmersión, donde la gira caprichosa, la invitación del amigo, el viaje fortuito, lo llevaban sin propósito ni cálculo a los últimos rincones de España; “Yo he recorrido cientos y cientos de pueblecitos”, dice al comienzo de la *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros*, edición facsímil y transcripción de Manuel Fernández Montesinos y Andrés Soria Olmedo, preliminar de Andrés Soria Olmedo, Granada, Edición del Cincuentenario, 1986, p. 22.

y lo culto, de lo colectivo y lo individual, de lo que se lee y lo que se cuenta y canta”⁸⁰.

La utilización culta del arte tradicional redundaba así en una lectura modernizadora de la tradición. En la pretensión de dignificar ese acerbo, la tradición se abre al futuro, deja de ser la calle de dirección única que retrotrae a la infancia para convertirse en sendero transitable, en “camino de indagación” que evidencia las provechosas posibilidades del diálogo con la vanguardia⁸¹. Es el planteamiento que, según lo que pedía la reactualización, adoptarán para la renovación teatral en la fiesta de Reyes con los títeres, que suponen claramente la unión de las dos direcciones (hacia el pasado y hacia el futuro): “tanto la recuperación de una tradición como el fruto de una tensión y atención vanguardista”⁸².

Tras la celebración del concurso, en julio, vuelve a recuperarse la idea guñolesca. José Mora Guarnido refiere a Melchor Fernández Almagro los proyectos en que están implicados desde El Rinconcillo, “en aquella época, [...] ardiente retorta de proyectos innumerables”⁸³, entre los cuales,

80 Maurer, “García Lorca y el arte tradicional”, p. 61. Del mismo modo, como advierte Luis García Montero, “El taller juvenil”, en *La mirada joven*, p. 87, “el neopopularismo natural de García Lorca no debe entenderse como la marca inmediata y espontánea de una herencia original, sino como una conquista, una apuesta estética seriamente elaborada”.

81 García Montero, *op. cit.*, pp. 145-147.

82 Menarini, “Federico y los títeres”, p. 105.

83 José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 159. También lo destacó Hermenegildo Lanz, “Pequeña historia de los autos sacramentales representados en Granada. Años 1923, 1927, 1928 y 1935”, en Mata, *Apología y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 149-150: “No perdíamos instante, unos y otros nos emulábamos en iniciativas procurando superarlos y superarlas. Cada una, fuera de quien fuere, la acogíamos y le dábamos cima; inmediatamente surgía otra que no tardaba en verse llevada a la práctica y así una y otra vez, sin paro ni descanso. Igual que el agua, cuando surge del manantial forma el río, así nosotros, manantiales de ideas, formábamos corrientes de ideas, formábamos corrientes impetuosas, que se perdían en el mar humano, después de fecundar las tierras por donde pasaban. [...] no podía formar parte en el grupo, de quienes todo lo daban a los demás, aquel o aquellos egoístas vanidosos que se creían solos y reservados a la pública admiración, como dioses del Arte”.

uno de ellos es un viaje a la Alpujarra de Federico, Falla, [Manuel Ángeles] Ortiz, [Fernando] Vílchez, algún que otro más y yo, llevando un guíñol 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 los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español⁸⁴.

La conjunción de la tradición con la vanguardia es patente desde el origen y aparece ya alentada por ese afán de exploración del pasado con fines modernos que marcará la sesión de 1923 y otros proyectos futuros, como La Barraca, en la que trabajará también el pintor y escenógrafo Manuel Ángeles Ortiz, tras haberse familiarizado en París con el surrealismo de la mano —entre otros— de Luis Buñuel, en cuya segunda película, *L'âge d'or*, figuró como actor y con quien trabajó también en el doblaje⁸⁵. El mismo mes, Federico, con renovada emoción⁸⁶, escribe a Falla:

Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a la Alpujarra. Ya sabe V. la ilusión tan grande que tengo de hacer unos *Cristobical* llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular. Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. [...] Nosotros con que pongamos un poquito de amor en este asunto podremos hacer *arte* limpio y sin pecados y no *alte*. [...] Manolito [Ángeles Ortiz] y usted pueden hacer cosas preciosas y [José] Mora [Guarnido], que conoce muy bien el bajo romance popular, puede ser utilísimo⁸⁷.

El alcance internacional se va restringiendo a las posibilidades inmediatas del dominio local con la excursión a la Alpujarra. Pero no por ello

84 Antonina Rodrigo, *Memorias de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 120-121.

85 Su testimonio en *ibidem*, pp. 270-271.

86 Ha de notarse la importancia del proyecto, porque las dos cartas inéditas a Adolfo Salazar recuperadas por Soria Olmedo, *Una habitación propia*, pp. 37-44, han confirmado que 1922, lejos de la Residencia, fue un año con horas realmente bajas para Federico.

87 García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 153-154.

el proyecto se torna menos exigente y ambicioso desde el punto de vista estético, buscando la armónica integración de las artes y evitando la contrahechura folklórica del "alte", esto es, alcanzando las esencias de lo tradicional pero estilizando lo popular y depurando lo local, sin caer en lo localista ni hacer pastiche⁸⁸. En consonancia con el reconocimiento cada vez mayor de sus condiciones y facultades "de poeta puro, de artista exquisito, que es lo [que] se debe ser", que Federico había manifestado a su familia en marzo de 1921⁸⁹.

En fechas cercanas, desde Granada, una carta a Melchor Fernández Almagro atestigua el impulso que ha tomado el proyecto, en una situación de intenso trabajo creativo: "He venido a saludar a los amigos y a tratar de un asunto precioso con Falla. Se trata de los títeres de Cachiporra que estoy fabricando, en los que el maestro tendrá parte activa. [...] Estoy trabajando bastante"⁹⁰. En efecto, la creación lorquiana se encuentra en estado de gracia: además de varias suites a que alude en la carta y al proyecto de "Las meditaciones y alegorías del Agua", escribe entonces el principal manuscrito de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, fechado el 5 de agosto de 1922, año al que se remonta igualmente el primer proyecto de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*⁹¹... Y aparecen ya menciones de obras que acabarán siendo *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*, lo que prueba, como advirtió Soria Ortega, que la fiesta de Reyes "no es un eslabón aislado", pues "su fecundidad será mucha, porque de él arrancarán otras creaciones"⁹².

3. "UN GUIÑOL EXTRAORDINARIO"

El proyecto de llevar los títeres por la Alpujarra tampoco llegó a término, debido a la necesidad de Federico de centrarse en los exámenes de enero

88 Maurer, *op. cit.*, pp. 31-33.

89 "Cada día odio más la populachería y el aplauso del ignorante: Nunca me veréis como a Villaespesa", García Lorca, *Epistolario completo*, p. 105.

90 *Ibidem*, p. 155.

91 Margarita Ucelay (ed.), "Fragmentos y bocetos inéditos", en Federico García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 26-27.

92 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 153.

para terminar al fin su licenciatura. La fiesta de Reyes se ha entendido, por tanto, como el modo de canalizar las iniciativas previas con un proyecto "de más fácil realización"⁹³.

Ya en vísperas del acontecimiento, a finales de diciembre de 1922, García Lorca escribe a Fernández Almagro para invitarlo; le refiere los detalles de lo que "será un Guiñol extraordinario" y lo hace partícipe del entusiasmo general de los implicados: "Estamos todos contentísimos. Falla parece un chico diciendo "¡Oh, va a ser una cosa única!". Anoche se quedó hasta las tantas trabajando y copiando las partes de los instrumentos con el mismo entusiasmo que un muchacho lo haría"⁹⁴.

El título de la sesión, *Títeres de Cachiporra (Cristobica)*, situaba el espectáculo en la recreación de la tradición andaluza de guiñol, reforzando así la categoría de compañía que adquirirían los protagonistas como Teatro Cachiporra Andaluz⁹⁵, cuyo "acto de inauguración" como grupo teatral, formalización de los Títeres Españoles, se llevaría a cabo esa tarde⁹⁶. Pero, igualmente, las circunstancias de los protagonistas añaden otra justificación. José Mora Guarnido recordó que para el estreno en París (25 de junio de 1923) de *El retablo de Maese Pedro* (estrenado en versión orquestal el 23 de marzo en Sevilla) "se hacía indispensable una prueba" y "Federico propuso entonces hacer el ensayo en su casa, montando un retablillo de muñecos con el que obsequiaría a los hijos de los amigos en la próxima

93 Gibson, *Federico García Lorca 1*, p. 334; Anderson, "Títeres bidimensionales", p. 314.

94 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 165. Maurer (en *ibidem*, n. 485) recuerda que Federico, en una entrevista de 1933 durante su viaje a Buenos Aires [Pablo Suero, "La Barraca de García Lorca", *Noticias Gráficas* (16/10/1933), p. 12], evocó el acontecimiento, subrayando el esmero con que lo preparó Falla: "Tres días antes del estreno de nuestro teatro, entro yo en casa de Falla y oigo tocar al piano... Con los nudillos golpeo la puerta... No me oye... Golpeo más fuerte... Al fin, entro... El maestro estaba sentado a instrumento ante una partitura de Albéniz. "¿Qué hace usted, maestro?" "Pues estoy preparándome para el concierto de su teatro...". Así es Falla, para entretener a unos niños se perfeccionaba, estudiaba... Porque Falla es eso, conciencia y espíritu de perfección".

95 M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Fundación Federico García Lorca / Tabapress, 1992, p.36.

96 Menarini, "Federico y los títeres", p. 109; Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 48.

fiesta de Reyes", experiencia de la que "nació el proyecto definitivo del *Retablo*"⁹⁷. En efecto, durante la ejecución de la obra de Falla se emplean las mismas técnicas que en la fiesta, combinando muñecos (don Quijote, Sancho, Maese Pedro...) con figuras planistas (don Gaiferos, Melisendra, Carlomagno...). Hermenegildo Lanz se ocupó de la construcción del teatro y la pintura, de las cabezas de los muñecos y, junto con Manuel Ángeles Ortiz (diseñador de telones, retablo, embocadura y fachadas) y Hernando Viñes, quienes se encargaron de los figurines, de las figuras planas y el decorado⁹⁸. De ahí que, en carta a Lanz, Falla dijera que la puesta en escena era "continuación parisina de nuestros trabajos cachiporricos de Granada"⁹⁹, y que el propio Lanz recordara la fiesta como "un prolegómeno de lo que [...] había de estrenarse en París, con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro*"¹⁰⁰.

Hay que lamentar, con Soria Ortega, que la sesión no fuera filmada para poder acercarnos a ella en toda su evidencia de espectáculo total¹⁰¹. Han quedado sin embargo recuerdos directos de los asistentes (Francisco e Isabel García Lorca, Lanz y Mora Guarnido), los siete títeres y sus trajes, numerosas figuras planas, varios decorados y fotografías, partituras y el programa de mano, no menos interesante, que hacía las veces de invitación¹⁰². Son testimonios que permiten reconstruir en lo posible el

97 Mora Guarnido, *op. cit.*, pp. 164-165.

98 Yvan Nommick, "El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla", en *El Quijote, biografía de un libro*, Madrid, BNE, 2005, p. 146.

99 Carta a Hermenegildo Lanz, París, 28 de abril de 1923, reproducida en *Poesía*, 36-37. *Número monográfico dedicado a Manuel de Falla*, bajo la supervisión de Jorge de Persia, 1991, p. 175.

100 Hermenegildo Lanz, "Marionetas", s. p.

101 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 150.

102 El programa, que ha sido reproducido en numerosos lugares, se conserva tanto en la Fundación Federico García Lorca como en el Archivo Manuel de Falla. Federico lo envió, antes de la fiesta, como invitación, y después, como recuerdo, a varias personas (Fernández Almagro, Regino Sáinz de la Maza, Guillermo de Torre...). Las fotografías, reproducidas después por Guillermo de Torre o José Francés, pudieron ser obra de Francisco García Lorca o Mora Guarnido, en su calidad de cronista, distribuyendo después Federico y otros protagonistas varios juegos, como señalan Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 157, y Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 34. Los herederos de Hermenegildo Lanz han preservado numerosos elementos escenográficos de la fiesta. Los diez trajes se conservan en la

desarrollo de la sesión y la puesta en escena y ayudan a explicar su significado.

El teatrillo se instaló en el hueco de la puerta que separaba el gabinete de la sala, en un escenario que "no tendría más de metro y medio de ancho", con telón hecho con "dos pañuelos populares en rojo y blanco, de los que llaman de 'sandía'", según recordó Francisco García Lorca¹⁰³.

Fundación Federico García Lorca (véase *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. IV. Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales*, ed. Christian De Paepe, Madrid, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Federico García Lorca, 1996, pp. 79-81). En cuanto a los decorados, parte de la embocadura se encuentra en la Fundación, y en la Huerta de San Vicente se hallan algunos en exposición permanente. Otros pertenecen a la colección del Ayuntamiento de Granada. En la muestra *Títeres de Cachiporra y la representación de 1923* (1992, Casa Museo de Federico García Lorca, Fuente Vaqueros) se exhibieron muñecos, figuras planistas, bocetos y la embocadura del teatro. Dicha embocadura se reconstruyó en el marco de la exposición *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)* (Círculo de Bellas Artes, 1992) y se conserva en la casa museo de Fuente Vaqueros. También la exposición *Títeres. 30 años de Etcétera*, celebrada en junio y julio de 2013 en el Parque de las Ciencias de Granada, mostró muñecos, figuras planas, bocetos y decorados, reconstruidos a partir de las fotografías, de Hermenegildo Lanz. También, ese mismo año, y en Granada, se exhibieron muñecos y decorados en la exposición *Son de carnecilla*, dedicada a Manuel de Falla y el títere (Asociación de Amigos de la Orquesta Ciudad de Granada, Archivo Manuel de Falla y Fundación Caja Rural Granada). Dan cuenta de ellas Plaza Chillón, *Escenografía y artes plásticas*, pp. 116 y 130; y Yanisbel Martínez "Títeres de Cachiporra en Granada": <<http://www.titeresante.es/2012/11/titeres-de-cachiporra-en-granada/>> (consultado el 10/01/2023). En la gran obra de Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress / Fundación Federico García Lorca, 1990, p. 237, se catalogaron algunos de los decorados. También se reproducen varios, por ejemplo, en Persia (ed.), *Hermenegildo Lanz escenógrafo*, p. 9 y, montados en dioramas por Enrique Lanz Durán, en Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 26-27.

103 García Lorca, *Federico y su mundo*, 270 y 274. En el libro se recogen varias fotografías de la sesión.

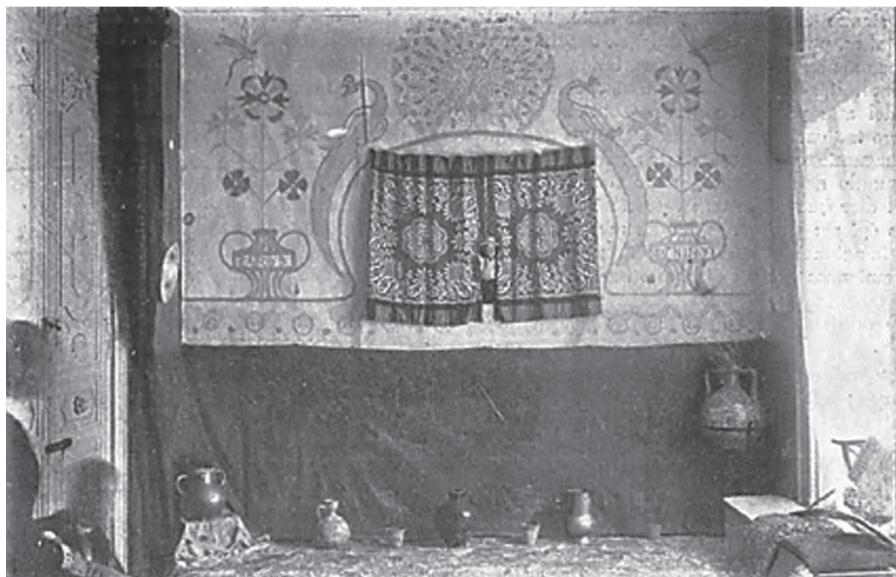


Figura 1. Embocadura del teatro instalado en la casa familiar

Como se puede apreciar, la embocadura se caracteriza por la estilización de elementos tradicionales, plásticos y ornamentales, con una perfecta disposición simétrica organizada a partir de los tres pavos reales que enmarcan el telón, con sendos floreros en los extremos en los que se inscribe: "TEATRO DE LOS NIÑOS". La imaginería, con marcada reminiscencia de jardín modernista, con su bestiario característico (pavos reales, libélulas), adquiere una significación muy precisa junto con el lema que define al teatrillo. Por un lado, la representación única y privada, al modo del teatro de cámara¹⁰⁴, hay que encontrarla con la renovación teatral, que hubo de buscar las "catacumbas de los pequeños teatros de cámara"¹⁰⁵, punta de lanza de las propuestas experimentales por ser el espacio donde, vedada la innovación de los teatros comerciales, encuentran acomodo y fundamento¹⁰⁶. Así mismo, en esa tradición experimental, es claro el referente

104 Soria Ortega, "Hermenegildo Lanz", p. 394.

105 Gregorio Torres Nebrera, *El posible / imposible teatro del 27*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 18.

106 Urszula Aszyk, "El teatro español frente a las vanguardias del siglo xx", en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, coords. A. David Kossoff et al.,

del Teatro de los Niños de Benavente, como señaló Mario Hernández¹⁰⁷, igual que el desarrollo del teatro infantil por esos años, como testimonia la programación de piezas de Luis de Tapia, Manuel Abril o Tomás Borrás durante la Navidad, en el Teatro Eslava, por parte de los Martínez Sierra.

Sin olvidar la circunstancia en que se desarrolla la fiesta, como tampoco su público preferente, considero que hay que poner la denominación del teatro en relación con uno de los objetivos fundamentales que marca la temprana relación de García Lorca con los títeres, según ha destacado Emilio Peral Vega: alcanzar el "aniñamiento del espectador"¹⁰⁸. Para la renovación teatral, la recuperación de los fundamentos de la teatralidad y la consecución de un espectáculo artístico requerían esa condición, como dejó claro Jacinto Benavente en el prólogo de *Los intereses creados*: "el autor sólo pide que aniñéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbucesos... Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertirnos con sus niñerías"¹⁰⁹. También en un prólogo al segundo espectáculo de *El Cántaro Roto*, con fecha de 28 de diciembre de 1926, Valle-Inclán aludió a

las funciones de Inocentes, infantiles e ingenuas, y cuya característica, como en los cuentos de niño, consiste en trastornar el "módulo de las cosas", para destacar que "el predominio de la ficción sobre lo real hace que estas funciones sean eminentemente artísticas, pues sólo hay arte donde hay imaginación"¹¹⁰.

Infantil no es lo mismo que pueril, y en el arte más renovador de la época gana importancia el aniñamiento por la trascendencia que adquiere la imaginación como elemento indispensable en el destinatario, cómplice y semejante y hermano, al que el arte nuevo le exige "la transformación

Madrid, Istmo, 1986, pp. 175-183; Jesús Rubio Jiménez, "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo", *Revista de Estudios Hispánicos*, 16 (1989), pp. 53-74.

107 Hernández, "Retablo de las maravillas", pp. 47-48.

108 Emilio Peral Vega, "García Lorca", en *Historia del teatro breve en España. Teatro Breve Español. III Siglos XVI-XX*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, p. 1096.

109 Jacinto Benavente, *Los intereses creados*, eds. Francisco J. Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 86

110 "Novedades teatrales. Inocentadas y un estreno", *La Voz* (29/12/1926), p. 2.

en activa de su posición espiritual pasiva, al modo de una colaboración suplementaria", esto es, "debe tener imaginación"¹¹¹. El maestro Daniel Barenboim ha destacado la importancia del elemento infantil en el arte y la expresión musical, hasta el punto de considerar que "es un grado de perfeccionamiento que consiguen muy pocos grandes artistas"¹¹².

En el universo lorquiano es una herida constante la añoranza del mundo infantil y de su inocencia, que entra en crisis y se quiebra, inevitablemente, por la lucidez y la conciencia, fantasmas envenados que, en un poema de juventud, encarna la compañía de Shakespeare en los sembrados¹¹³. Para alguien que reconoció que "en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño"¹¹⁴, "ser muy bueno, muy niño"¹¹⁵; y que con veintisiete años le parecía "que acabo de entrar en la juventud. Por eso cuando tenga sesenta años no seré viejo... Yo no voy a ser *viejo* nunca"¹¹⁶

111 Torre, *op. cit.*, p. 237.

112 Daniel Barenboim, *Mi vida en la música*, trad. Alejandra Devoto, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002, p. 86.

113 Es una de las ideas fundamentales que desarrolla García Montero, *op. cit.*, pp. 116-121, 141, 153, a cuya espléndida exposición sobre cómo el diálogo con la tradición se aborda desde y en función de las inquietudes estéticas y personales que acucian a Federico, en su formación como escritor e individuo, remito. Aunque centrado en otros fines, se profundizará provechosamente en el planteamiento y sus estrategias a través del brillante ensayo de Peral Vega, *Pierrot / Lorca*.

114 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 48: "Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionarán, muchas inquietudes en la batalla del cerebro y corazón, y toda mi floración sentimental quiere entrar en un rubio jardín y hago esfuerzos porque me gustan las muñecas de cartón y los trásticos de la niñez, y a veces me tiro de espaldas al suelo a jugar a comadricas con mi hermana". Además de la "hondura de infancia" evocada por Jorge Guillén, "Federico en persona", pp. xx-xxx, y "la preponderancia del elemento folklórico infantil", señalada por Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional", pueden verse ahora Rafael Martínez Nadal, "El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca", *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 32-55, y Eszter Katona, "El niño en el teatro lorquiano", en Gabriella Menczel y László Scholz (red.), *La presencia del niño en las literaturas en lengua española (El niño como dimensión, objeto y perspectiva del discurso literario)*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2007, pp. 266-280.

115 Federico García Lorca, "Oración", en *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1996, p. 310.

116 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 302.

(aunque hoy inevitablemente nos parezca un presagio oscuro); con una manera de ser que Emilio Prados, en sentida identificación, definió como "niñez de hombre"¹¹⁷; para el "eterno niño"¹¹⁸, como para el hombre de una "sensibilidad voluntariamente infantilizada"¹¹⁹, conseguir la compli- cidad necesaria por parte del público para que ese mundo de imaginación y fantasía, de risa y de juego, pueda desarrollarse libremente, sin condi- cionamientos ni interferencias, es algo fundamental que vivifica también la inocencia perdida. Esa es la perspectiva que domina la reseña que José Francés dedicó a la fiesta en *La Esfera*, subrayando la modernidad de la representación y, sobre todo, lo espiritual del propósito: la necesidad de despertar al niño adormecido en el interior del individuo, que es también una vuelta a las esencias: "la antigua niñez se nos apodera y nos transforma infantilizando aquellos resortes espirituales que la vida supo respetar intac- tos". De ahí que, en su planteamiento, con ecos benaventinos, hablara de una "resurrección" del espíritu del guiñol¹²⁰. Recuerdos como "estoy por creer que el espíritu de juego afectó a todos, desde Federico a don Manuel de Falla"¹²¹ cobran así una significación que trasciende la anécdota.

"Este primer ensayo de teatrillo de muñecos, frente a un público in- fantil y amigo, acaso hubo de recordarle a Federico el de *El maleficio de la mariposa*", apuntaba agudamente su hermano¹²². En efecto, tras el fracaso del estreno de su primera obra, García Lorca iba ahora sobre seguro; podía

117 Emilio Prados, *Diario íntimo*, introducción y notas de Manuel Salinas, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1998, p. 28.

118 Arturo Magariño, *García Lorca*, Madrid, Urbión, 1983, pp. 12 y 38.

119 Hernández, "Falla, Lorca y Lanz", p. 236.

120 José Francés, "Los bellos ejemplos. En Granada resucita el *guignol*", *La Esfera* (10/02/1923), p. 23. En la inauguración del Teatro de los Niños (20 de diciembre de 1909) declaró Benavente: "No se aspira a la perfección, ni mucho menos; es un ensayo, un modesto ensayo de un teatro en que los niños no oirán ni verán nada que pueda empañar la limpidez de su corazón ni de su inteligencia" ("De sobremesa (crónicas)", LXVI, en *Obras completas VII*, Madrid, Aguilar, 1953, p. 656). Ahora, empañada esa pretendida limpidez, escribe José Francés, "los niños ya no ríen. Han visto fotografías de la guerra en los periódicos ilustrados, y algunas de estas fotografías muestran cadáveres de combatientes caídos así, de bruces, sobre el borde de una trin- chera, como guiñolescos muñecos. Por eso se pueden reír cuando la ficción les recuer- da la realidad. Y nosotros necesitamos su risa como un refugio, como un bálsamo".

121 García Lorca, "Recuerdos", en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, p. 11.

122 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 274.

lanzarse a una propuesta moderna de experimentación con la tradición porque contaba con una red, ese público afín, "infantil y amigo", de decenas de niños, que si le garantizaba el aplauso, le aseguraba también, en lo que se refiere a las condiciones de aníamamiento e imaginación, que iba a aceptar y a entender, ahora sí, la modernidad del espectáculo¹²³. Y también por eso Federico mostrará predilección por la disposición y la sensibilidad del público popular a la hora de montar de forma moderna el teatro clásico en sus giras con *La Barraca*¹²⁴. Como ha observado Alberto del Río a propósito de la recuperación vanguardista de la obra de Juan del Encina, son las armas de un estudiado primitivismo que logra "calar hondo en las conciencias"¹²⁵. De ahí que su hermano Francisco afirmara que su público "no dejó nunca de ser, en cierto modo, la Dolores de sus juegos infantiles. [...] Él se dirigía a gentes sencillas o a lo que pueda haber de sencillo en las gentes que no lo son"¹²⁶.

El cuidado y la significación de todos los detalles lo corrobora también el programa, desde el adorno ornamental a la variedad tipográfica que resalta las distintas piezas, sin olvidar la factura tipográfica con el modesto papel, que remite a la difusión popular de las aleluyas (como las de la vida de don Perlimplín) y la literatura de cordel en general¹²⁷. Refuerzan el engarce con la tradición popular los dos grabados xilográficos que, al comienzo y al final, ilustran el programa, otorgándole la nota costumbrista al evocar la arraigada tradición romántica de la pintura de tipos populares, que conecta también con las figuras de barro del arte primitivo. El de la portada corresponde a un guitarrista, ataviado con traje regional, en posición característica de estar acompañando al canto. El que cierra el programa, de menor tamaño, representa otro tipo andaluz, también vestido con indumentaria tradicional, que levanta el brazo derecho con un dedo extendido. Mario Hernández, que señaló la reuti-

123 Hay que recordar que *El maleficio de la mariposa* fue concebida, con el título de *La ínfima comedia*, como una pieza de guiñol, que Federico, a instancias de Martínez Sierra, adaptó después al teatro tradicional. Véase Piero Menarini (ed.), "Introducción", en Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 9-37.

124 Véase García Montero, *op. cit.*, p. 23.

125 Alberto del Río Noguerras (ed.), Juan del Encina, *Teatro*, Madrid, Real Academia Española, en prensa, p. XII.

126 García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", p. 207.

127 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 34; Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 43.

lización de grabados de que dispondría la imprenta granadina donde se imprimiera el programa, consideró que esta iconografía, en lugar de otra vanguardista, junto con las características materiales humildes, denotan "esa búsqueda de las raíces tradicionales de un arte 'antiguo' del pueblo andaluz", el entronque con la tradición "de un mundo desaparecido o en vías de extinción"¹²⁸.



Figura 2. Programa-invitación "Titeres de Cachiporra" (Fundación Federico García Lorca)

128 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 35.

Concebido como pregón "desde la ventanilla del Guiñol, ante la frente del mundo", el dueño del Teatrillo expone "el programa de esta Fiesta para los niños", que arranca a las tres de la tarde con el entremés *Los dos habladores*, tradicionalmente atribuido a Cervantes¹²⁹, en que hace su aparición final Cristobica; *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, "viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó", "dialogado y adaptado al Teatro Cachiporra Andaluz por Federico García Lorca"; y el *Misterio de los Reyes Magos*. Cada pieza no sólo es representada con una técnica particular y una escenografía específica, sino que cuenta con una música —ejecutada por Falla (piano y cémbalo), José Gómez (violín), Alfredo Baldrés (clarinete) y José Molina (laúd)— escogida y dispuesta con no menos cuidado para lograr la "maravilla interartística" a que aludía Andrés Soria Olmedo.

La elección de un entremés para abrir la sesión engarzaba con la tradición áurea y, en particular, con una forma teatral marcadamente festiva,

129 Desde 1819 Fernández Navarrete lo atribuyó a Cervantes. Véase Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, p. 99, que lo menciona entre esas "criaturas adoptivas" atribuidas a don Miguel, pero "sin ningún argumento [que] apoya su paternidad", y su edición de los *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 14-15. A comienzos del xx se consideraba de autoría cervantina, por ejemplo, en la célebre *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas del siglo xvi a mediados del xviii* de Cotarelo y Mori (Madrid, Bailly-Bailliére, 1911), según expone Alfredo Baras (ed.), Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, RAE, 2012, pp. 196-197, que lo considera del entorno de Lope de Vega. Si bien en otras ediciones de los entremeses, como la de Bonilla y San Martín (Madrid, Asociación de la Librería de España, 1916), se apuntaba su dudosa autenticidad, aunque, con todo, fuera común recogerlo con los de autoría segura. Un cumplido estado de la cuestión, junto con una buena edición anotada del texto, se encontrará en Ignacio D. Arellano-Torres, "El entremés de *Los habladores*, atribuido a Cervantes", *Anales Cervantinos*, L, 2 (2018), pp. 299-323. García Montero, *op. cit.*, p. 29, ha recordado que en la biblioteca familiar había una edición de los entremeses cervantinos (Madrid, Calpe [Perlado, Páez y Compañía], Colección Universal [134], 1919), comprada en la librería Prieto, donde Federico y su hermano tenían cuenta abierta. La misma edición se encuentra en el Archivo Manuel de Falla (sign. L / 4059), según la relación de obras cervantinas que figuran en la biblioteca personal de don Manuel ofrecida por Nommick, "*El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla", p. 149. En dicha edición (los entremeses son el primer tomo, de cinco, de la Colección Universal, que publica también las comedias) se incluye el entremés bajo el título habitual de *Los habladores*.

en la que no faltan el humor, la comicidad, el canto y el baile como "regocijo final", según recordaba Francisco García Lorca¹³⁰. La construcción de la obra a partir del tópico de las mujeres lenguaraces, compartido por el rufián protagonista, que deberá corregirlo en la esposa del caballero que lo acoge, da pie a la batalla dialógica entre habladores, en una modalidad "consistente en engarzar la réplica con el dicho del locutor precedente mediante la repetición de una palabra repetida y como subrayada"¹³¹. Trasladado al guiñol, la efectividad teatral es clara y conecta dos aspectos fundamentales de la renovación teatral que hay que apuntar ya: la vuelta al entremés y el teatro de títeres.

El entremés se acompaña de una música moderna, interpretada por vez primera en España: la *Danza del diablo* y el *Vals* de *La historia del soldado* de Stravinsky, con arreglo del gran compositor ruso para clarinete, violín y piano¹³², y orquestación realizada en 1918, con la colaboración de Ferdinand Ramuz, del cuento folklórico ruso, de estirpe fáustica (el soldado que pacta con el diablo), recogido por Aleksandr Afanásiev (*Narodnye russkie skazki*).

130 García Lorca, *Federico y su mundo*, pp. 270-271.

131 Asensio (ed.), *Entremeses*, p. 15.

132 Weber, *art. cit.*, pp. 128-130, recuerda la obra en relación con la amistad de don Manuel y Stravinsky, que hizo posible su estreno privado en la fiesta, y señala que "Ein Exemplar der "kleinen" Suite von *Histoire du soldat* im Archiv Manuel de Falla in Granada ist mit einer Widmung Strawinskys an Falla vom 5. April 1921 versehen". En dicha *suite* de 1919, estrenada ese año en arreglo para clarinete, violín y piano, figuran los dos movimientos interpretados en la fiesta. Como recuerda Salvetti, *op. cit.*, p. 73, *La historia del soldado* se estrenó en el teatro de Lausanne en septiembre de 1918, casi acabada la Gran Guerra, si bien "la *tournee* siguiente [...] no se realizó jamás a causa del azote de la epidemia de gripe que paralizó durante meses cualquier actividad" y afectó al propio Stravinsky. En agosto de 1923, finalmente, se estrenó en Weimar por los organizadores de la Bauhaus, como señaló Soria Ortega, "Fiesta íntima de arte moderno", p. 177, y "Hermenegildo Lanz", p. 369. Yvan Nommick, "Día de Reyes en casa de los Lorca. Muñecos en busca de Maese", *La Opinión de Granada* (02/01/2005), p. 62, destaca la primicia del estreno en la fiesta, puesto que *La historia del soldado* "no se representaría en público en España hasta el 30 de octubre de 1932, en el Coliseo España de Sevilla, en traducción española de Rafael Alberti". Más detalles de la obra en Salvetti, *op. cit.*, pp. 72-74, y Weber, *art. cit.*, pp. 130-135, que destaca sus características como "Modell für episches Musiktheater" y su relación con *El retablo de Maese Pedro*.

La música de la primera parte engarza con el proceder de García Lorca respecto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Su hermano lo recordó de este modo:

tengo para mí que Federico compuso la obra sobre fragmentos de un viejo cuento medio perdido en la memoria. Lo digo porque no recuerdo que ese cuento formara parte de nuestro saber tradicional, si bien Federico era mejor sujeto folklórico que yo. Por otra parte, algunas de las preguntas, entre ellas la que se encarna en el título, tienen un tan marcado sabor tradicional que me inclino a creer que todo no fue invención del poeta¹³³.

En efecto, la obra —que ha suscitado no pocos problemas textuales al haberse perdido el original¹³⁴— consiste en la adaptación de un cuento

133 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 271.

134 Fue publicada por primera vez por Francisco Porras, "Un texto inédito para títeres, de Federico García Lorca", *Títere*, 23 (1982), que señaló (como después en *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, UNIMA, 1995, p. 62) que "este texto, hasta ahora inédito, fue entregado en Alta Gracia (Argentina) por Falla al Director del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires, Roberto Aulés, a petición de éste para su estreno en el "Teatro de los Niños". Allí se representó, con actores y para público infantil en 1962, en el Primer Festival para niños de Nicochea". En 1982 apareció también un estudio de Luis T. González del Valle, "*La Niña que riega la albahaca y Príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1982, VII, 2 (1982), pp. 253-264, quien la volvió a publicar después, corregida y con la aquiescencia de Manuel Fernández Montesinos: "*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, IX, 1/3 (1984), pp. 295-306. En 1985 se publicó de nuevo como separata (New York, Society of Spanish and Spanish-American Studies) y al año siguiente Arturo del Hoyo la incluyó en la edición conmemorativa de las *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1986, vol. II, pp. 61-79). Sin embargo, ya Mario Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 51, n. 24, advirtió que las dos versiones se trataban en realidad de refundiciones, perdido el original de la obra representada la tarde de Reyes, como había señalado Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 271, quien reconstruyó el argumento con la ayuda de su hermana Concha. Piero Menarini, "¿Es *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* realmente de Lorca?", en *Un hombre de bien: saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, eds. P. Garelli y G. Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, vol. II, pp. 177-190, en el análisis más detallado sobre la transmisión de la obra, para la que propone un acertado *stemma*, negó la autoría y la atribución lorquianas del texto

folklórico, *La mata de la albahaca*, recogido en la colección de *Cuentos populares españoles* (en los "cuentos de adivinanzas") de Aurelio M. Espinosa, publicados en tres volúmenes, entre 1923-1926, por la Universidad de Stanford (en España lo haría el CSIC en 1946), y del que se registran decenas de versiones (sin faltar una en Granada) en la tradición oral hispánica¹³⁵. Federico lleva a la práctica las lecciones de estilización de los materiales tradicionales arriba apuntadas, potenciando tanto la fantasía y la imaginación, que lo aproximan al mundo infantil, como la dimensión poética del lenguaje o el final feliz, y suprimiendo algunos momentos escatológicos (como la burla de la Niña al Príncipe con un rábano). Sin perder de vista la representación con títeres, para conseguir un "puro guiñol infantil" aprovecha otros elementos, como los personajes secundarios, las preguntas y respuestas y el recurso del disfraz como motor de la acción (el Príncipe se disfraza de pescadero¹³⁶ para igualarse en estatus con la Niña y poder acercarse a ella; después, la niña se disfraza de Mago para

publicado en *Títtere*, señalando las imposibilidades de la transmisión defendida, para concluir que se trata en realidad de una refundición de Linari, encajándola en la estructura reconstruida por Concha y Francisco García Lorca, a partir de la versión de Aulés, adaptación propia del cuento según las versiones españolas y argentinas, que introducía además fragmentos de obras lorquianas posteriores, americanismos y particularidades (como la figura del Negro) propias de la versión argentina. Andrés Soria Olmedo (ed.), Federico García Lorca, *Obras completas II (Teatro)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2021, p. XLIX, sostiene también que se trata de una refundición y, como tal, no la recoge en su extraordinaria edición, como tampoco lo hizo Miguel García Posada (*Obras completas. II, Teatro*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997). Sí se ha incluido en la edición del *Teatro completo* del Instituto del Teatro de Madrid (Madrid, Verbum, 2019, pp. 123-136). Para los problemas textuales, apenas esbozados aquí, y las distintas versiones, además del trabajo de Menarini, véanse Yanisbel Martínez, "En busca de la niña que riega la albahaca", pp. 113-124, y Hurtado Hernández, *op. cit.*, pp. 171-197.

135 Soria Ortega, "Fiesta íntima de arte moderno", pp. 174-175, señaló la posibilidad, "pero no hay nada seguro", de que García Lorca su pusiera en contacto con Espinosa y aun que lo ayudase a recoger la versión granadina; Véanse Menarini, "¿Es La niña que riega la albahaca?", pp. 181-190 y Hurtado Hernández, *op. cit.*, pp. 183-197, que analizan las variantes de las versiones del cuento, y Eszter Katona, "La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano", *Acta Hispanica*, 17 (2012), pp. 71-78 (p. 74).

136 Según la reconstrucción de Concha y Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 272. De vendedor de uvas, según la refundición.

curar la enfermedad de amor del Príncipe, proponiendo el casamiento entre ambos), que cobra un "carácter anticipatorio" respecto de sus farsas futuras y *El público* o *Viaje a la luna*, como ha destacado Peral Vega¹³⁷. La configuración estructural de la obrita enlaza también con los diálogos y la modalidad del entremés, confiriendo unidad al espectáculo, que desde luego aprovechó Federico en las irrupciones de Cristobica —primera aparición escénica del fantoche en la trayectoria lorquiana— para conectar con su público, según recordaban sus hermanos:

Él sólo manejó y habló por boca de don Cristóbal, haciendo aparecer al muñeco cuando le parecía oportuno. Yo creo que debió improvisar, cosa en él poco acostumbrada, porque nos hacía preguntas a los niños del público: ¿Queréis que el príncipe se case con la niña que riega la albahaca? A lo que respondíamos con un sí unánime y ruidoso¹³⁸.

Sin duda, para los niños que llenaban la sala lo más divertido de la función era que en los entreactos salía el propio don Cristóbal (personaje que también movía Federico) y entablaba diálogo con los espectadores, llamando a los niños por su nombre. Este momento de comunicación espontánea con un público infantil o infantilizado por el espectáculo, quedó grabado en el ánimo del poeta¹³⁹.

Participación y complicidad del público, el "rasgo más específico y popular" del Teatro Cachiporra Andaluz, "detalle bárbaro, primitivo y de apertura creadora", característico de la tradición popular guínolesca¹⁴⁰.

La niña que riega la albahaca cuenta con un rico repertorio en el que vuelven a conjugarse la música moderna y la antigua: la *Serenata de la muñeca* de Debussy (piano), un fragmento de *La Vega de Granada* de Albéniz (piano); *Berceuse* de Ravel (piano y violín) y *Españoleta, paso y medio*, anónimo del XVII transcrito por Felipe Pedrell¹⁴¹. Para ambas obras

137 Peral Vega, "García Lorca", p. 1097.

138 Isabel García Lorca, "Recuerdos", en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, p. 11.

139 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 273.

140 Soria Ortega, "Fiesta íntima de arte moderno", p. 172.

141 En su *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduard Castells, 1922, vol. I, que, según el testimonio de Mathilde Pomès, recogido por Gibson, *Federico García Lorca*

Hermenegildo Lanz talló las cabezas de los muñecos, cuyos trajes confeccionaron, según recordaba Isabel García Lorca, sus primas y su hermana Concha, quien se encargaba además de manejar los muñecos de la habladora y la Niña¹⁴².



Figura 3. Muñecos de Hermenegildo Lanz

Según el programa, las decoraciones¹⁴³ de las dos primeras obras fueron "pintadas por el poeta Federico García Lorca". Sin embargo, ya advirtió Mario Hernández que su tarea escenográfica, más allá de la dirección del espectáculo, fue limitada, y que sólo a su mano responde, en exclusividad, un decorado para *La niña que riega la albahaca*, mientras que

2, p. 138, estaba presente sobre el piano vertical de su casa en Madrid, en 1931: "la obra del gran maestro catalán era, desde hacía varios años, un breviario musical del cual nunca se separaba el poeta, y fuente principal de sus vastos conocimientos del folklore nacional".

142 García Lorca, "Recuerdos", en *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, p. 11; García Lorca, *Federico y su mundo*, pp. 271-272.

143 Se han conservado distintos decorados, que describen Hernández, "Retablo de las maravillas", con varias fotografías, y Plaza Chillón, *op. cit.*, pp. 112-124.

Lanz intervino también en los realizados para *Los dos habladores*¹⁴⁴. El pincel de Lanz, como manifiestan sus decorados para la última pieza, ofrece numerosas diferencias con el de Federico: con un mayor desarrollo y preocupación por los detalles, en su pretensión de alcanzar un espacio simbólico adecuado, sin perder la calidad de miniatura que sirve de referencia, frente a la sugestión de un entorno evocativo, de mayor carga lírica, mucho más infantil, esquemático y desrealizado en el dibujo lorquiano¹⁴⁵. Contamos además con una corrección manuscrita sobre lo indicado en el prospecto (por "Hermenegildo Lanz", sobre "el poeta García Lorca", tachado), en el programa que Lanz envió a Sofía Durán, su futura esposa, a la que indicaba, debajo de la invitación: "Este programa guárdalo siempre que es el primero que se hace así en España, es de carácter popular con los nombres de los músicos más eminentes"¹⁴⁶. Unas líneas que complementan aquellas con que comenzaba este ensayo y que acreditan la relevancia que se concedió a la fiesta como materialización de sus proyectos artísticos.



Figura 4. Representación de *Los dos habladores*

144 Hernández, "Retablo de las maravillas", pp. 39 y 46.

145 Remito a las comparaciones realizadas en *ibidem*, pp. 39-46 y Plaza Chillón, *op. cit.*, pp. 115-129.

146 Reproducido en Martínez, "Hermenegildo Lanz y los títeres", p. 28.



Figura 5. Representación de *La niña que riega la albahaca*

Y finalmente, tras la parte profana, “*la pièce de resistance*”, como recordaba Francisco García Lorca¹⁴⁷ y hacía notar explícitamente el programa: “ATENCIÓN / ¡AHORA VIENE LO GRANDE! / Vamos a representar el / MISTERIO de los REYES MAGOS”. No podía faltar, ni había pieza más idónea para celebrar la epifanía, una de las fiestas cristianas más importantes (y no se ha de olvidar el entorno creyente de Federico), sobre todo para los niños. Representa otro perfecto ejemplo del manejo de la tradición como fórmula moderna, de la conjunción de “texto de tradición y espectáculo de vanguardia” en el teatro lorquiano¹⁴⁸, por lo que es preciso acometerla con más detenimiento, dado que reúne las claves fundamentales para profundizar después en la significación de la fiesta a la luz de los planteamientos de la renovación teatral de la Edad de Plata.

147 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 274.

148 Antonio Sánchez Trigueros, “Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (a propósito del teatro de Federico García Lorca)”, en *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, eds. Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Alhulia, 2005, pp. 17-46.

Tras el teatro áureo y la recreación folklórica, con el *Auto o Representación de los Reyes Magos*, ciento cuarenta y siete versos polimétricos copiados entre 1200 y 1210, se remontaron al origen mismo de la tradición teatral castellana. Por lo que al sentido de la fiesta se refiere, escogen una obra que testimonia una forma de teatralidad primitiva, y por ello más acusada y pura, reducida a los componentes esenciales a partir de los cuales surge el teatro: el gesto y la palabra de un diálogo mínimo en el marco de público que presencia lo representado. Como recuerdan María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca, "la espectacularidad y dramaticidad de ceremonias y rituales eclesiásticos propicia su estrecha conexión con las artes escénicas, a las que debe sumarse, desde una perspectiva cristiana, la percepción de la Historia de la Salvación como un auténtico drama"¹⁴⁹. Así, el desarrollo de los gérmenes dramáticos que contienen los tropos musicales (como el *Quem quaeritis...?*), a partir de la adición de acción y diálogo extraídos de las Escrituras, dio lugar al teatro litúrgico, aquellas representaciones ritualizadas que se realizaban, de forma extraordinaria, coincidiendo con las celebraciones más señaladas del calendario litúrgico, en especial los grandes ciclos: la Semana Santa y la Navidad, destacando el *Ordo Stellae* o celebración de los Magos, del que la obra en cuestión constituye el testimonio más antiguo conservado en lengua vulgar¹⁵⁰. La filología y la creación, como escribió Mario Hernández, "se daban la mano en esa búsqueda de un primitivismo artístico en el que del molo más puro e ideal se encontrarían las raíces de cualquier tiempo,

149 María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca, *Historia de la literatura española 1. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 553. Véase también Eva Castro (ed.), *Teatro medieval 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 27-35.

150 Lacarra y Cacho Bleuca, *op. cit.*, pp. 553-555. Véanse también Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 50; Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 16-37; Castro (ed.), *op. cit.*, pp. 35-51 y Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra, 2009, esp. pp. 17-28 y 51-80. Estas representaciones tempranas pronto se enriquecieron a partir de la inclusión de escenas populares y estampas cotidianas que potenciaban sus posibilidades teatrales. Véase Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

incluso del más rabiosamente vanguardista"¹⁵¹. Era también la vuelta a esas representaciones en el jardín de Fuente Vaqueros, a la teatralidad que Federico captó en seguida en la ceremonia religiosa e inmediatamente quiso llevar a cabo.

Como colofón, música y escenografía debían conseguir una integración armónica con la obra. Los componentes musicales y plásticos eran los elementos sustentadores de la propuesta en una combinación de emoción auditiva y visual en pos de un teatro puro. Para ello acudieron a referentes afines. La música seleccionada es también un alarde de indagación en la tradición: las cantigas "Ave et Eva" y la LXV "del código de Alfonso el Sabio", transcritas y armonizadas por Felipe Pedrell; dos invitatorios del código de Monserrat "Livre Vermeil" (*Llibre Vermell*) y la "cançó de Nadal, antiguo villancico de los Tres Reyes de Oriente", armonizada por P. Luis Romeu. Las piezas reunían así las tres lenguas románicas peninsulares, "insoslayables en una evocación oral de la Edad Media"¹⁵². Isabel García Lorca y Laura de los Ríos Giner cantaron el invitatorio primero y el villancico, según el programa. Falla fue el encargado de instrumentar las piezas para violín, clarinete, laúd y cémbalo. Como testimonio de que cada detalle fue medido con minuciosidad, también se miró a la tradición desde la ejecución: "Falla, para dar algún eco de tonalidad antigua a los instrumentos, discurrió cubrir las cuerdas de nuestro piano de cola con papel de seda y, después de varias modificaciones, aquello sonaba algo a clavicémbalo, para regocijo del maestro"¹⁵³. Se buscaba alterar el timbre, los tonos y las dinámicas para aproximar la sonoridad del instrumento a la producida por la pulsación de los plectros sobre las cuerdas en el clave, más seca y metálica, frente a la amplificación del sistema de percusión de los martillos en el piano¹⁵⁴.

151 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 37.

152 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 168; véanse las pp. 166-167 para otras características y referencias editoriales de las piezas.

153 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 274. También lo recordó Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, ed. Ana Gurruchaga, prólogo de Claudio Guillén, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 134: "[lo lograron] metiendo papeles de periódico entre las cuerdas".

154 Weber, *art. cit.*, p. 126, e Yvan Nommick, "Día de Reyes en casa de los Lorca", p. 62, han señalado que Falla se anticipaba así a las técnicas del piano preparado (*prepared piano*) desarrolladas por John Cage, figura fundamental en vanguardia musical, a finales de los años treinta y cuarenta para alterar la sonoridad del piano y

La escenografía materializa la idea de "un teatro de muñecos planos con fondos como los de las miniaturas de los códices antiguos para representar refundiciones del Romancero y teatro clásico español", según hemos visto que refería Mora Guarnido a Fernández Almagro, a quien el propio Federico confirmó el planteamiento en la carta de invitación al evento: "Y para el final representaremos, ya en teatro planista, el viejo *Auto de los Reyes Magos* con música del siglo xv y decoraciones copiadas del códice de Alberto Magno de nuestra Universidad"¹⁵⁵.

En efecto, la decoración, a cargo de Hermenegildo Lanz, se inspiró en el conocido como *Codex Granatensis*, conservado desde mediados del XVIII en la Biblioteca de la Universidad de Granada (códice C-67), considerado su joya más valiosa¹⁵⁶. Copiado e iluminado en el XV, contiene doce manuscritos que recogen, en su mayor parte, libros de *De natura rerum*, del dominico Tomás de Cantimpré (1228-1248), *summa* científica

convertirlo en instrumento de percusión con procedimientos similares (añadiendo tenedores, tornillos, clavos y otros objetos entre las cuerdas). Escúchense sus *Sonatas e interludios*, 1946-1948.

155 García Lorca, *Epistolario completo*, 165.

156 Contamos con magníficas ediciones facsímiles: *De Natura Rerum (lib. IV - XII). Tacuinum Sanitatis. Codice C 67 de la Biblioteca Universitaria de Granada (Codex Granatensis)*, ed. facsímil dirigida por Luis García Ballester, Granada, Universidad de Granada, 1974, 2 vols; *Codex Grantensis. De Natura Rerum*. Granada Universidad de Granada / Testimonios, 2007. Además de en las ediciones citadas, se encontrará información en la sección que sobre sus "Tesoros" ofrece el sitio web de la Biblioteca la Universidad de Granada: <<https://biblioteca.ugr.es/informacion/presentacion/bibliotesoros/tesoros>> (consultado el 10/01/2023); Josefina Mateu Ibars, "El manuscrito C-67 de la Biblioteca Universitaria de Granada y su edición facsímil", *Classical Folia: Studies in the Christian Perpetuation of the Classics*, New York, The Catholic Clasiccal Association of Greater New York, xxix, 1 (1975), pp. 115-128; "Edición facsímil del *Codex granatensis*", *Boletín de la Fundación Juan March*, 42 (1975), pp. 15-16; María Luisa Rincón Atienza y Antonio Luis Galán Gall (coords.), *Guía de manuscritos en las bibliotecas universitarias españolas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 111-118; Alberto Morcillo Ortega, "[*Codex Granatensis*]: *De natura rerum*, de Tomás de Cantimpré. *De avibus nobilibus. Tacuinum sanitatis*, de Ibn-Butlán", *Folio Complutense* (5/10/2019): <<https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/Foliocomplutense/13405.php>> (consultado el 10/01/2023). El códice puede consultarse en línea en *DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada*: <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/6525>> (consultado el 10/01/2023), de donde anticipo que tomo las figuras.

muy célebre en el Occidente medieval, con algunas interpolaciones que incluyen la epístola *De avibus nobiles* (de varia atribución) y *Tacuinum sanitatis*, también del siglo XIII, del médico sirio Ibn-Butlán. Cantimpré fue discípulo en Colonia de Alberto Magno, de ahí la atribución errónea de Federico, que fue frecuente, según consta en el tejuelo del códice: "*Albertus Magnus. Libri de animalibus et de vegetalibus*". Las seiscientas once miniaturas, adscritas al gótico internacional, se han atribuido al maestro Martino (Martinus Opifex), de la escuela pictórica de Viena, formado en Baviera, que lo habría realizado entre 1425-1450 por encargo de Federico III, para quien trabajó el *scriptorium* dirigido por el artista.

Hay constancia de que en el lluvioso mayo de 1871, ante la imposibilidad de pintar al *plein air*, Mariano Fortuny y Ricardo de Madrazo se dedicaron a buscar antigüedades y a estudiar minuciosamente manuscritos de la Universidad, especialmente las maravillas de este códice¹⁵⁷. En la "Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros" con que García Lorca respondió en 1931 al homenaje que le rendía su lugar natal, fruto también de la inauguración de la primera biblioteca, repasó la historia material del libro y evocó las "miniaturas de vivos colores de tal belleza e intensidad, que muchos de estos libros los conservan las actuales grandes bibliotecas, como verdaderas joyas, más valiosas que el oro y las piedras preciosas mejor talladas". Lo que lo indujo a recordar que había "tenido con verdadera emoción varios de estos libros en mis manos". Igual que deleitó a Fortuny y su cuñado, la huella del códice se adivinaba impercedera en la memoria juvenil de Federico:

la magnífica *Historia Natural*, de Alberto Magno, códice del siglo XIII existente en la Universidad de Granada, con el cual me he pasado horas enteras, sin poder apartar mis ojos de aquellas pinturas de animales, ejecutadas con pinceles más finos que el aire, donde los colores azules y rosas y verdes y amarillos se combinan sobre fondos hechos con pan de oro¹⁵⁸.

157 Véase Carlos González López y Montserrat Martí Ayxelà, *Mariano Fortuny Marsal*, prólogo de Joan Ainaud de Lasarte, Barcelona, Diccionario Ràfols, 1986, tomo I, p. 87.

158 García Lorca, *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros*, pp. 46-49.

Las fotografías permiten identificar con precisión las miniaturas que sirvieron de referencia para decorados y figuras, algunas plasmadas directamente, como los caballos (con idéntica posición de la pata delantera alzada) o los árboles sagrados del Sol, árbol masculino que hablaba en indio durante el día, y la Luna, árbol femenino que de noche lo hacía en griego, con los que se encontró Alejandro Magno en la selva hindú y le predijeron la conquista del mundo pero también la muerte. Se trata, pues, de uno de los elementos maravillosos que abundan en la tradición alejandrina, motivo también de rica tradición iconográfica¹⁵⁹.



Figura 6. *Codex Granatensis*, f. 99v

159 José Miguel de Toro Vial, "Arboreas voces solis luneque loquentes: la visita de Alejandro Magno a los árboles del sol y de la luna en las crónicas del siglo XII", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 1 (2016), pp. 129-150.



Figura 7. Representación del *Misterio de los Reyes Magos*

Al modelo de la miniatura, Lanz añadió sendas aves en los árboles, que enmarcan la escena sobre un fondo neutro del cielo que confiere todo el protagonismo a los Magos y a la estrella. En otro momento, probablemente decorado del viaje de los Reyes, los árboles potencian con eficacia las profundidades superpuestas del telón, una ladera montañosa atravesada por un sendero que deja vislumbrar, en lontananza, una ciudad. Este decorado fue el regalo de Reyes de Lanz a Isabel García Lorca, quien lo conservó, enmarcado, en su habitación, según su propio testimonio¹⁶⁰.

Francisco García Lorca recordó también esta estampa en otra decoración, empleada para *La niña que riega la albahaca*: “había un idilio final en un jardín fantástico con el árbol del sol y el árbol de la luna, que es

160 García Lorca, *Recuerdos míos*, pp. 119 y 134-135: “No puedo olvidar qué maravilloso telón de fondo que pintó Hermenegildo Lanz para el *Auto de los Reyes Magos* y que tantos años me acompañó en mi cuarto. Estaba inspirado en un códice que se conserva en la Universidad de Granada. Cuando volvimos del destierro de Nuevo York, pregunté por mi telón con el interés de quien pregunta por algo especialmente querido. “Se rompió”, me contestaron”. Fijo lo tengo en mi memoria y conmigo desaparecerá. ¿Qué raro instinto lleva a las gentes a destruir lo que pudo ser recuerdo perdurable? Afortunadamente conservo el recuerdo de sus colores delicados y de su autor”. También Hernández, “Retablo de las maravillas”, p. 40, lo apunta según su testimonio personal.

una de las decoraciones de la obra que conservamos en nuestra casa de la Huerta de San Vicente; probablemente es el cromo que pone fin a la obra"¹⁶¹. Como explicó Mario Hernández, este otro decorado, con fondo de jardín granadino, en una versión muy diferente a la de Lanz, "trazada por la indesmentible mano de Lorca", en la que los astros, en lugar de engarzarse en las ramas, "se funden y convierten en las copas arbóreas mismas"¹⁶²:



Figura 8. Representación del *Misterio de los Reyes Magos*

161 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 273.

162 Hernández, "Retablo de maravillas", p. 40. Señala con acierto la probable interferencia de los recuerdos de Francisco García Lorca en la acotación que identifica los árboles en la refundición publicada de la obra. El decorado en cuestión, "Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna", conservado en la Casa Museo Huerta de San Vicente, se reproduce en Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, p. 90. Además, el propio Hernández, "Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos", en Federico García Lorca, *Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 92-94, advirtió la persistencia de la imagen en su poesía, "transfigurada de modo maravilloso en la "Casida de palomas oscuras" que cierra *Diván del Tamarit*, y la raíz de este tipo de representación pictórica medieval en la síntesis estética que alcanza en sus dibujos, cristalización de "su mundo personalísimo".

Lanz dijo haber recortado más trescientas figuras¹⁶³, que otros testimonios matizan en número¹⁶⁴. Se han conservado, desde los tres bocetos de los decorados,

doce figuras simples (de las que llevan en su parte posterior los nombres puestos por García Lorca), la de los tres Reyes Magos y la de Herodes (con el nombre atrás con letra de Hermenegildo) a grupos formados por tres pequeños a un solo lado, diecinueve figuras individuales y una doble con hombre y mujer¹⁶⁵.

La cantidad de los personajes, aun en el número conservado y dadas las dimensiones de figuras y escenario propuestas, apunta a otra clave de modernidad dentro del contexto renovador de la época: la angostura espacial¹⁶⁶. Un recurso frecuente, además, aunque con otro sentido, para materializar el problema existencial de la reclusión y la tensión comunicativa, capital en el teatro lorquiano, como explicó Peter Szondi al destacar "la angostura reinante" en *La casa de Bernarda Alba*¹⁶⁷. Y hay otros engarces con la tradición. La procesión en la segunda fotografía (figura 8), probablemente la comitiva regia, recuerda modelos iconográficos habituales a la hora de representar la caravana de los Magos (advierdo paralelismos evidentes con la composición de *The journey of the Magi*, de Sassetta),

163 Lanz, "Marionetas", s. p.

164 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "Cachiporra" de Andalucía", p. 4: "Son ciento cincuenta figuras las que componen las diferentes escenas; los Reyes de Oriente y sus cortejos, la Corte de Herodes, la súplica de las madres desoladas por el decreto de degollación de los Inocentes...".

165 José Miguel Castillo Higuera, "Notas descriptivas", en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, s. p.

166 Defendida por Valle-Inclán para llenar y concentrar el espacio, a imagen de la pintura del Greco, como expresa en una conocida carta a Alfonso Reyes: "Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Velázquez está todo lleno de espacio. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero, en el *Enterramiento [del conde de Orgaz]*, sólo el Greco pudo meterlas en tan angosto espacio; y si se desbaratan, hará falta un matemático bizantino para rehacer el problema" (Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán, cronología y documentos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, p. 100).

167 Peter Szondi, *Teoría del drama moderno*, trad. Javier Orduña, Barcelona, Destino, 1994, pp. 103-105.

cuyas figuras sugieren también la significación tradicional, atestiguada en numerosos testimonios gráficos, como representación simbólica de las edades del hombre¹⁶⁸, presente, por ejemplo, en el magnífico mural de la adoración de Navasa (Huesca):

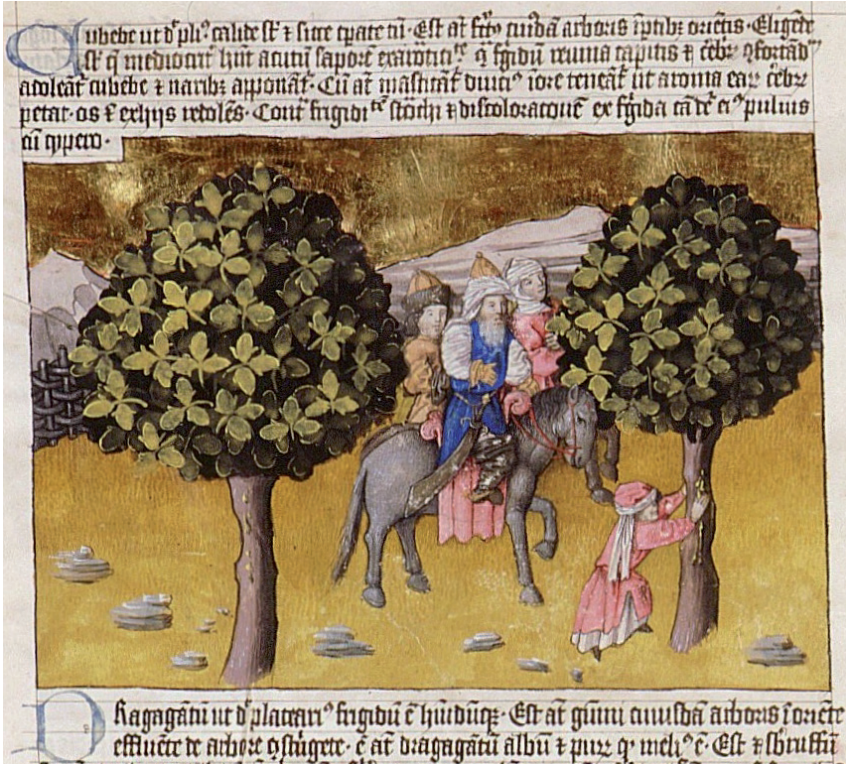


Figura 9. Codex Granatensis, f. 98v

168 Véase Franco Cardini, *Los Reyes Magos. Historia y leyenda*, trad. M. Carmen Llenera, Barcelona, Península, 2001.



Figura 10. Figuras planas de Hermenegildo Lanz para el *Misterio de los Reyes Magos* (Archivo Lanz, fotografías de Enrique Lanz, cortesía de Yanisbel Martínez y Enrique Lanz)



Figura 11. *Adoración de los Magos*, fresco de la parroquial de Navasa (Huesca), s. XIII, Jaca, Museo Diocesano de Jaca – Arte Románico (Fotografía cortesía de Alberto Montaner Frutos)



Figura 12. Sassetta [Stefano di Giovanni], *The journey of the Magi*, h. 1433-1435, temple sobre tabla, 216 x 298 mm, Nueva York, © The Metropolitan Museum of Art

El 14 de enero Hermenegildo Lanz escribía a su familia informando de que el teatro planista "fue lo que más gustó al público por su originalidad y rareza. El éxito fue enorme y me compensa de los muchos trabajos que he tenido para hacer y armar el teatrillo"¹⁶⁹.

José Luis Plaza Chillón¹⁷⁰, que se ha ocupado con minuciosidad de la puesta en escena del teatro lorquiano, llamando la atención sobre la escenografía y el diálogo de las artes, considera que García Lorca, Falla y Lanz procuraron seguir las directrices escenográficas de "escena múltiple horizontal" planteadas por Guillermo Díaz Plaja: "es decir, que el tablado o escenario en que la trama se desarrolla aparece dividido en distintas secciones [...] que los personajes van ocupando a medida que la acción lo exige"¹⁷¹. La estructuración de la obra como viaje de los Magos para adorar al recién nacido determina, en efecto, una modalidad escénica muy precisa, configurada sobre la concatenación de distintas escenas hasta llegar al punto de referencia. Los testimonios sobre el desarrollo de la sesión, sin embargo, no recogen cómo se empleó el texto para la puesta en escena; si se siguió la distribución dialogada de los versos, ya así editada entonces por Menéndez Pidal, o, acaso, se recitó como voz superpuesta (voz en off) durante la escenificación. Con todo, el número de piezas musicales arregladas con esmero para acompañar, junto con los villancicos, el montaje de la obra y, además, la índole escénica frecuente en la representación con figuras planas o sombras podrían apuntar a una representación donde la palabra ocupa un lugar secundario o, directamente, se prescinde de la recitación en favor de la música y los efectos de espectacularidad plástica. En cualquier caso, el texto, de una poderosa dimensión visual¹⁷², permite inferir numerosas implicaciones escenográficas, que alcanzan una gran

169 Carta inédita conservada en el archivo Lanz. Tomo la cita de Martínez, "En busca de la niña que riega la albahaca", p. 109.

170 Plaza Chillón, *op. cit.*, p. 12

171 Guillermo Díaz Plaja, "El auto de los Reyes Magos", *Estudios Escénicos*, 4 (1959), p. 110.

172 Véase Lacarra y Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 560: "Los hechos llegan a través de la vista, relacionada con la etimología de maravilla". El mejor análisis es el de Juan Manuel Cacho Blecua, "La *Representación de los Reyes Magos*: texto literario y espectáculo religioso", en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 1, pp. 445-462, que se ocupa con detalle de esa y otras cuestiones.

eficacia a despecho de su economía de medios, entre las que sobresale la función documentada de la estrella, a menudo sostenida por una cuerda, que, sobre los Reyes, como se aprecia en una de las fotografías (figura 7), va pautando el movimiento como guía del viaje e indica el transcurso temporal de la acción en tanto que "motivo generador de los conflictos y del desplazamiento", como muy bien analizó Cacho Blecua¹⁷³. Otro detalle, pues, que prueba que el buceo en la tradición fue extraordinario, potenciando sabiamente todos sus elementos en la recreación moderna.

4. "UNA COSA DE ARTE PURO DEL QUE TAN NECESITADOS ESTAMOS"

El programa, con razón, ha sido considerado revolucionario¹⁷⁴. En él se dirimen y resuelven en una propuesta extraordinaria las cuestiones capitales que sustentan la renovación teatral de los años veinte.

En la invitación a Fernández Almagro, Federico le anuncia que "haremos una cosa de arte puro del que tan necesitados estamos"¹⁷⁵. De "arte puro" habla también José Mora Guarnido en el primero de sus artículos reseñando la sesión. Hay que detenerse en esta reseña porque ofrece, en mi opinión, las claves para la significación de la fiesta. El periodista refirió el espectáculo como "un episodio inolvidable" en que niños y mayores

encontraron todos un refugio de arte puro, que ha huido desde hace mucho tiempo de los escenarios nacionales y que no sabemos cuándo volverá. Arte puro, viejo y moderno, porque en España nos hemos olvidado tanto de nuestro arte puro antiguo, que todo intento de reaparición es visto por la masa con la extrañeza con que se ve la novedad más atrevida. Por esta causa, al refrescar el maestro Falla ante un auditorio español una cantiga de Alfonso el Sabio, transcrita por el gran Pedrell, daba tanta novedad al público como cuando interpretaba una "Berceuse" de Ravel. Federico García Lorca, al llevar a su escena de muñecos las picardías populares de "Cristobicas" ("Cristobicas" vestido por primera vez de seda, cuando ya está ol-

173 Cacho Blecua, *art. cit.*, pp. 457-459.

174 Hernández, "Retablo de las maravillas", p. 34; Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 44.

175 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 165.

vidado su reflejo italiano, Arlequín), parecía "tan nuevo" como si hubiera hecho un poema cubista¹⁷⁶.

Ese "arte puro, viejo y moderno" de la tarde de Reyes trasciende los límites de una fiesta particular para convertirse en una proclama estética revolucionaria, ponderada con la innovación de las vanguardias en boga, como solución para la renovación teatral:

En el gran fracaso actual de la escena española, fracaso cuya responsabilidad comparten por igual actores y autores, hay que buscar el interés artístico que pueden tener estas manifestaciones teatrales al margen de los empresarios de los teatros y de los actores sindicados¹⁷⁷.

El sentido de la fiesta se propone como síntoma y decidida manifestación de uno de los conceptos fundamentales en la época para explicar "lo ocurrido en el arte escénico en su conjunto": la reteatralización¹⁷⁸. Y la reseña de Mora Guarnido es un documento histórico excepcional para ilustrar la teoría y práctica de sus planteamientos, así como la necesidad del proyecto reteatralizador, como apuntaba también García Lorca en su carta. Según explicó Szondi, desde finales del XIX el teatro es consciente de la necesidad de transformarse y explora distintos derroteros por el camino de la negación del drama moderno¹⁷⁹. En ese contexto de crisis, es común en Europa desde el cambio de siglo la difusión del concepto de reteatralización, recortado sobre el telón de fondo de una intensa reflexión acerca de la naturaleza del teatro que surge como

176 José Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "cachiporra" andaluz", *La Voz* (12/01/1923), p. 2.

177 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "cachiporra" andaluz", p. 2.

178 Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 63-64: "Reteatralización fue el término clave utilizado en el cambio de siglo para ordenar y categorizar las búsquedas y experimentaciones llevadas a cabo al abandonar el realismo escénico. No es que de pronto se descubriera que el teatro era un arte (como todos) convencional, sino que se produjo una extraordinaria acentuación de esta conciencia".

179 Szondi, *op. cit.*

reacción al agotamiento del paradigma mimético¹⁸⁰. En España fue Ramón Pérez de Ayala quien lo hizo valer en el artículo "Las máscaras. La reteatralización", aparecido en el número 44 del semanario *España* (25 de noviembre de 1915, p. 4)¹⁸¹. El avezado crítico se hacía eco de las propuestas europeas y, en su agudo diagnóstico, distinguía "arte teatral" (la teatralidad, lo escénico) y "arte dramático" (la literatura, "un género del arte literario"), que consideraba confundidos en la escena española, habiendo conducido "en la mayor parte de los casos, a la simple palabrería. Nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane"¹⁸². Para Pérez de Ayala la reteatralización representaba la solu-

180 Aunque sería deseable una monografía que abordase el fenómeno en su conjunto, hay importantes referencias al respecto, en las cuales se encontrarán los textos más destacados sobre la cuestión a nivel internacional (Jacques Rouché, Alfred Jarry, Georg Fuchs, Peter Behrens, Fritz Erler, Max Reinhardt, Vsévolod E. Meyerhold, Yevgueni Vajtangov, Adolphe Appia...): Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, pp. 125 y 167-169; Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, pp. 64-66; José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 12-15; Agustín Muñoz-Alonso (ed.), *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003, p. 10 y ss.; Serge Salaün, "Espectáculos (tradicción, modernidad, industrialización, comercialización)", en *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, eds. Carlos Serrano y Serge Salaün, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 203-204; Ricardo de la Fuente Ballesteros, "La farsa y el teatro español del siglo XX", *Hecho Teatral: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 10 (2010), pp. 5-8; Adrián Pradier Sebastián, "El problema de la autonomía del teatro", *Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 4 (2017), pp. 84-87.

181 El texto, no recogido en *Las máscaras*, fue recuperado por Jesús Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, ADE, 1998, pp. 201-203, de donde lo citaré. Se encontrará también en la cuidada, y lástima que interrumpida, edición de los escritos teatrales de Pérez de Ayala a cargo de Javier Serrano Alonso: *Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos. Obras completas V (Ensayos 1)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 961-964. Son indispensables los trabajos de Jesús Rubio Jiménez sobre las ideas teatrales de Pérez de Ayala: "Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía", *España Contemporánea*, 1 (1998), pp. 27-53, (pp. 33-34); "Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral", *Don Galán: Revista de Investigación Teatral*, 3 (2013), pp. 122-130: <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=6_1&pag=1> (consultado el 10/01/2023).

182 Pérez de Ayala, "Las máscaras. La reteatralización", p. 203.

ción a la crisis del arte teatral, puesto que, siguiendo al crítico inglés Huntly Carter,

esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador¹⁸³.

Había que devolver la teatralidad al teatro, batallar contra "la dictadura exclusiva de la palabra" bajo la que vive, según reclamaría Artaud, quien abogaba por el teatro balinés, espectáculo de danza, canto, drama, plasticidad, por cuanto "restituye el teatro"¹⁸⁴. Lo fundamental es que la literatura, el arte dramático, no subsuma al resto de los elementos del arte escénico implicados en el hecho teatral, como recordaría años más tarde otro inteligente crítico:

El espíritu de este apotegma ["reteatralización del teatro"] es que hay que dar al traste con el criterio dominante en las dramaturgias al uso que, solamente en porciones reducidas dan cabida a puras sensaciones estéticas y en cambio abren el portón de par en par a lo puramente externo de la vida moliente. Lo esencial, se ha venido a creer en último, que consiste en la realidad escénica, en la máxima perfección imitativa. [...]. Para que el teatro sea teatro ha de predominar el cerebro y el corazón sobre una simple estereotipación de los hechos, a la manera de una reproducción fotográfica. Interpretar la vida, teatralizándola luego, es una de las maneras de lograr un teatro bello y palpitante, pleno de emoción e interés¹⁸⁵.

En la práctica, para reteatralizar es preciso volver a las fuentes primarias del teatro, recobrar los distintos aspectos que configuran el hecho teatral. La reteatralización comporta la acentuación consciente de las convenciones del arte teatral, de su artificialidad, en la instauración de un nuevo modelo interpretativo que establezca una distancia "entre la ilusión y la

183 *Ibidem*.

184 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trads. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 66 y 61.

185 Enrique Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928, pp. 10-11.

realidad para que el espectador no se embote por el ilusionismo escénico, sino que despierte"¹⁸⁶. Se precisa la depuración del arte escénico de los elementos espurios de que lo ha contaminado la práctica naturalista, y cuando se toma conciencia de su indispensabilidad, la reteatralización se convierte en el fundamento teórico de la dirección escénica más renovadora, como ilustra el caso de Cipriano Rivas Cherif¹⁸⁷.

Es ahí donde la tradición española, "valorando la compleja fábrica de su teatralidad, que no desdice de las mejores tradiciones teatrales"¹⁸⁸, se revela como el lugar que (re)descubrir, al que acudir en busca de los modelos que devuelvan al teatro el arte escénico: "la esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento moderno de una verdad muy vieja, como que esta verdad engendró el arte teatral, que de ella vivió en sus orígenes"¹⁸⁹. De modo que las formas primitivas y los géneros tradicionales, depositarios de la esencia del teatro en su poética antirrealista, tan adecuada para subvertir (parodia, inversión carnavalesca) la rígida codificación escénica naturalista, devienen un revulsivo para estos fines. Y de ahí que sean preferidos y asumidos como fundamento por "el gusto moderno" —como afirmaba el crítico Antonio Espina— que "no vacila [...] al elegir entre una comedia de tesis y una fresca obra de guiñol. Es más: preferimos, entre los autores "serios", aquellos cuyas obras se acercan al juego encantado del retablo y huyen de los comediantes naturalistas y de las retóricas del libreto"¹⁹⁰. *Los dos habladores* como arranque de la fiesta, es decir, la vuelta al teatro clásico, era una opción que situaba el espectáculo en este horizonte, pues en la recuperación de las formas breves en la Edad de Plata despunta una línea renovadora "que busca en los orígenes la autenticidad de este tipo teatral, a base de recuperar sus elementos más car-

186 Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 42.

187 Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, prólogo de Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 2000, p. 45.

188 Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, p. 73.

189 Pérez de Ayala, "Las máscaras. La reteatralización", p. 203. Como concluye Rubio Jiménez, "Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral": "para comprender bien las nuevas propuestas teatrales, nada mejor que conocer las genuinas tradiciones anteriores y ver cómo conectaban con ellas los nuevos dramas".

190 Antonio Espina, "Las dramáticas del momento", *Revista de Occidente* (30/12/1925), pp. 324-325.

navalescos". Los autores comprometidos con la vanguardia o la renovación "vuelven entonces a la rama más antigua del árbol genealógico" del teatro breve: el entremés y sus formas análogas (farsa, títeres, *commedia dell'arte*), "formas todas ellas que echan sus raíces en una teatralidad primitiva y radical, al margen de toda la retórica y palabrería"¹⁹¹.

Francisco García Lorca, en una perfecta exposición del sentido reateatralizador, destacó que

Federico fue con su teatro el autor que en el época moderna se volvió más resueltamente a la propia tradición española [...] para restaurar algunas de sus cualidades esenciales Y, entre ellas, la de considerar el teatro como un "espectáculo completo. [...] Nuestro teatro antiguo es una fiesta, una gran fiesta para el espíritu, para los ojos, para los oídos. Ningún autor moderno, aparte de Federico, ha hecho participar en su teatro lo musical y lo plástico en la medida en que él lo hizo, [...] considerando estos elementos como esencia dramática: es decir, integrados en la unidad de la obra"¹⁹².

Este planteamiento contribuye a explicar la ya recordada predilección de García Lorca y Buñuel por el *Tenorio*, "drama de prodigiosa teatralidad"¹⁹³; vale decir, la lectura vanguardista del romanticismo y su expresión, inherentemente teatral. Tanto que en 1935 declaraba Federico: "*Don Juan Tenorio* es lo más nuevo que a mí se me ocurre, lo que haría si me lo encargaran"¹⁹⁴.

191 Javier Huerta Calvo, "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo xx", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 289-290. Véase también, Emilio Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 361-429. En el caso del entremés cervantino, Jean Canavaggio, "García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 141-152, estudió el aprovechamiento que hace García Lorca para la renovación teatral.

192 García Lorca, "Prólogo a una trilogía dramática", pp. 215-216.

193 Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, p. 99. Véase también, del mismo, "*Don Juan Tenorio*, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15 (2013), pp. 5-25.

194 Nicolás González Deleito, "Interviús de ESCENA. Federico García Lorca y el teatro de hoy", *Escena*, 1 (1935), pp. 3 y 17.

En el montaje del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* en el Teatro Avenida de Buenos Aires (25 de marzo de 1934), dirigido por el propio García Lorca, que manejó además los muñecos, y Manuel Fontanals, el diálogo del poeta y don Cristóbal, en la dimensión metateatral que le confiere su función prologal, ofrece explícitamente la clave del planteamiento reateatralizador en la fiesta de Reyes: "Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace con usted. [...] Yo creo que el teatro tiene que volver a usted"¹⁹⁵. En la "Salutación al público por don Cristóbal" no podía faltar, entonces, el recuerdo de aquella tarde:

No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico? Era la primavera granadina y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: "Los muñecos son de carnecilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?". El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por vez primera en España *La historia de un soldado*, de Stravinsky. Todavía recuerdo la cara sonriente de los niños vendedores de periódicos, que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos¹⁹⁶.

El muñeco marca así "el reencuentro con una de las grandes fuentes primarias del drama" y, para los presupuestos renovadores lorquianos, cuya trayectoria jalona, "es, sin duda, su profundo arraigamiento en la tradición más honda del teatro lo que explica su amplitud de miras"¹⁹⁷.

El teatro de títeres, considerado la forma privilegiada para canalizar los propósitos que demandaba la reateatralización, se convierte en

195 García Lorca, *Obras completas II (Teatro)*, p. 688.

196 *Ibidem*, p. 687.

197 Miguel García Posada, *Federico García Lorca*, Madrid, EDAF, 1979, p. 122. A lo que se suma la importancia de su entendimiento del folklore, "que impregna su obra hasta en los momentos que podrían parecer más poco propicios, y que le da no sólo el conocimiento de determinadas formas populares, sino, que le permite, sobre todo, entrar en contacto con motivos viejísimos, captar el aliento de un *humus* casi desaparecido. Surge, de este modo, en Lorca una especie de intuitidor de antiquísimos motivos culturales" (17-18).

uno de los pilares de la renovación teatral, fundamento de las teorías de grandes renovadores europeos como Artaud o Claudel¹⁹⁸. En tanto "paradigma de libertad"¹⁹⁹, índole subrayada, entre sus cultivadores, por Eduardo Blanco-Amor²⁰⁰, la tradición es sometida a un proceso incesante de indagación que dará lugar a su empleo como vanguardia. "Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. [...] ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!", defiende don Estrafalarario en *Los cuernos de don Friolera*²⁰¹. La adopción de los títeres por parte de los grandes dramaturgos como núcleo de sus propuestas renovadoras supone una modificación del estatuto de esta tradición teatral, que ennoblecida y elevada a categoría estética, alcanza su "mayoría de edad artística"²⁰².

Se entiende así que en la fiesta se optara por la representación con muñecos, que se constituye en "el modelo del teatro futuro", con una dimensión inherente de transgresión y subversión de las normas del teatro oficial²⁰³. Valle-Inclán contribuye como pocos a encumbrar la significación del teatro de títeres, indisociable en sus manos de la experimentación vanguardista y paradigma renovador, al emplearlo como fundamento, escénico e interpretativo, de la mayor renovación teatral acaecida en la época, el esperpento:

198 Véanse Jean-Marie Lavaud y Eliane Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, pp. 361-372; y Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística".

199 Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro*, pp. 65-94.

200 Eduardo Blanco-Amor, *Farsas y autos para títeres*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, p. 18: "en este tipo de teatro, el autor goza —dentro de sus limitaciones técnicas, muy severas— de la más bella libertad; de su fruición y deleite sin fronteras en lo que respecta a la expresión literaria y a su compromiso con la llamada realidad". Véase al respecto Emilio Peral Vega, "Farsas para títeres de Eduardo Blanco-Amor, tradición y vanguardia", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 24 (1999), pp. 43-58.

201 Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, ed. Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe, 2011, pp. 128 y 203.

202 Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 55.

203 Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, p. 50; Lavaud y Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas", p. 362.

estoy haciendo algo nuevo, distintos a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que ya he creado y que yo titulo "Esperpentos". Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro "Di Piccoli" en Italia²⁰⁴.

En efecto, en la orientación renovadora hacia la marioneta y en su dignificación jugó un papel fundamental el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, que giró por distintos países europeos (montó *El retablo de Maese Pedro* en Milán), con estancia española de octubre a diciembre de 1924 en el Teatro de la Zarzuela. La unión de lo antiguo y lo moderno, de lo popular con la ópera y el ballet y el circo y el cine, la estilización del espectáculo en la reunión de distintos códigos escénicos (luz y música, plástica y baile) supusieron la instauración de un paradigma teatral en el que el humor, la sencillez, lo infantil, eran elevados a un plano estético superior: "el arte puro, el arte nuevo"²⁰⁵.

204 Entrevista en *Heraldo de México* (21/10/1921), recogida en Joaquín del Valle-Inclán y Javier del Valle-Inclán (eds.), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 221. Véanse Evelio Echeverría, "El esperpento y el teatro de marionetas italiano", *Hispanic Review*, 3 (1975), pp. 311-315; Paola Ambrosi, "Oltre la marionetta. Appunti sull'estetica teatrale in Valle-Inclán", *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18 (1993), pp. 29-39; Elżbieta Kunicka, "Valle-Inclán y Teatro dei Piccoli: una inspiración vanguardista", en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2008: <<https://www.academica.org/000-095/12.abstract>> (consultado el 10/01/2023) y *El fantoche humano y la renovación teatral española: la marionetización del personaje en los esperpentos de Martes de Carnaval de Valle-Inclán*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

205 José López Rubio, "Un espectáculo de arte y de humor. El teatro dei Piccoli", *Buen Humor* (02/10/1924), pp. 12-13. Otros testimonios de la época: "Los teatros. Teatro dei Piccoli", *Heraldo de Madrid* (17/10/1924), p. 5; José L. Mayral, "En la Zarzuela. Teatro dei Piccoli", *La Voz* (17/10/1924), p. 2; Enrique Díez-Canedo, "Zarzuela. Teatro dei Piccoli, de Roma", *El Sol* (17/10/1924), p. 2; Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, pp. 180-182. Entre los estudios recientes: Lavaud y Lavaud, *art. cit.*, pp. 365-366; María Teresa García-Abad García, "El Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos", *Teatro*, 11 (1997), pp. 135-153; Elżbieta Kunicka, "La presencia del personaje marionetizado en los escenarios españoles en los años 20 y 30 del siglo xx", *Itinerarios*, 16 (2012), pp. 153-168.

Así, al hablar García Lorca y Mora Guarnido de "arte puro" están fundamentando los planteamientos reteatralizadores en la unión de la tradición, que representan los títeres como retorno a las fuentes del drama, "con las teorías dramáticas más vanguardistas, las cuales otorgaban al títere, en tanto anulación de los códigos convencionales, un puesto de privilegio"²⁰⁶. En efecto, Mora Guarnido destaca que la fiesta de Reyes ha supuesto "el primer acto de reivindicación culta del teatro de "Cristobicas"²⁰⁷, lo cual evidencia las virtudes del títere para la reteatralización del actor:

Todos los que hemos presenciado la primera prueba de teatro de muñecos, motivo de este artículo, hemos podido apreciar que el gesto invariable y los movimientos rápidos de los muñecos producen emoción más profunda que las gesticulaciones y movimientos estudiados de actores y actrices. [...] "Cristobicas" y su porra constituyen el núcleo invariable de este teatro de muñecos, más expresivo y más humano tal vez que el mismo teatro de actores²⁰⁷.

"Gesto invariable", "movimientos rápidos", "emoción más profunda", "más expresivo y más humano tal vez que el mismo teatro de actores", las palabras de Mora Guarnido sitúan a la perfección la fiesta de Reyes en el horizonte más avanzado de la renovación teatral. Y en la segunda reseña no hace sino reafirmarlo:

constantemente recordará el teatro sus primitivos elementos, y por mucho que de ellos se le quiera alejar, siempre se encontrará en su más lograda perfección la fábrica artificial y caprichosa. Será inútil pensar en un teatro absolutamente natural y humano y quitar a los personajes toda apariencia [*sic*] de muñecos; en cambio, es posible dar al muñeco apariencias y virtudes humanas sin pretender que deje de ser muñeco. Este segundo artificio nos parece más leal y sincero y "más teatral"²⁰⁸.

206 Emilio Peral Vega, *Formas del teatro breve*, p. 294.

207 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "cachiporra" andaluz", p. 2.

208 Mora Guarnido, "Crónicas Granadinas. El teatro "Cachiporra" de Andalucía", *La Voz* (19/01/1923), p. 4.

Es una perfecta síntesis de los presupuestos reteatralizadores: el teatro de títeres redonda en la recuperación de los "primitivos elementos" en que el teatro halla "su más lograda perfección la fábrica artificial y caprichosa" y, en sustitución del actor, se logra la artificialidad necesaria para hacer el teatro "más leal y sincero y "más teatral". O como escribía Lanz, "la expresión teatral popular más característica del mal y del bien, de lo justo y de lo injusto, del drama y del sainete, del mundo real y del imaginario"²⁰⁹. Mostración conspicua de las convenciones, como destacó Francisco García Lorca: "todo teatro de muñecos dobla en profundidad la admirable ficción que el teatro es en sí. [...] Este teatro popular, que consideramos primitivo —una forma elemental de arte—, se complace en ponernos de relieve la complicada trama de la ficción teatral"²¹⁰.

El éxito de la marioneta marcaría el fin de la decadencia del arte teatral, abriendo un camino de renovación que encontraba el terreno abonado, desde finales del XIX, en la intensa reflexión sobre el títere y la deshumanización del actor por parte de las teorías escénicas modernas: de Kleist o Maeterlinck al teatro dadaísta, los futuristas italianos o la Bauhaus, pasando por Jarry, Gordon Craig o Bernard Shaw, sin olvidar la imprevista del teatro oriental²¹¹. El interés por las posibilidades del títere era una tendencia general en el horizonte renovador europeo que conectaba la renovación vanguardista con la vuelta a las raíces del teatro, siguiendo la senda abierta ya por los románticos. En la muerte de Diaghilev, Adolfo Salazar le dedicó un artículo donde, por lo que aquí nos atañe, daba cuenta de la vuelta general a las formas primitivas en música y teatro en el

209 Lanz, "Marionetas", s. p.

210 García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 267.

211 Sobre el teatro de muñecos y la vanguardia pueden verse, para una visión general, Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Institut International de la Marionnette / L'Age de l'Homme, 1992 y Harold B. Segel, *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automaton and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore / London, The John Hopkins University Press, 1995. Véanse también, centrados en el horizonte que aquí interesa, Fernández Cifuentes, *op. cit.*, pp. 67-86; Lavaud y Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas", pp. 362-364; José A. Sánchez (ed.), *op. cit.*, pp. 23-27; Peral Vega, *Formas del teatro breve*, pp. 51-64; Hurtado Hernández, *op. cit.*, pp. 114-126; Ana Arcas Espejo, "Los títeres y las marionetas en el contexto artístico de Manuel de Falla", *Laboratorio de Arte*, 33 (2021), p. 369.

arte meridional (aludiendo probablemente a la sesión de títeres: "Alguien en España estudiaba el primitivo teatro popular de tabladillo callejero"), sugiriendo una posible conexión con los Ballets Rusos en la que se imponía "la tendencia marionetesca" y la prolongación natural de su sentido en la plástica y la coreografía²¹². Con el modelo de la *commedia dell'arte*, que, "originada en principios dramáticos internos, obedecía a una realidad estética y no remitía, por tanto, más allá de los límites del drama"²¹³, el triunfo del títere subvierte un modo de hacer teatro, superando, por la significación del fanteche (la artificialidad, la distancia crítica, la separación de voz y cuerpo, la provocación)²¹⁴, los condicionamientos externos y la noción del actor como fundamento de la representación, al dejar de ser el medio que canaliza y subsume el resto de los elementos escénicos²¹⁵ en un momento en que la dirección escénica adquiere un lugar privilegiado en el arte teatral.

Se vio una revolución en la interpretación de los muñecos que desrealizaba al actor, convirtiéndolo en pura geometría, subrayando la artificialidad, retornado a la pureza auténtica de lo abstracto. El muñeco, pues, como encarnación esencial del individuo (y sus pasiones elementales, como el instinto sexual en el caso de doña Rosita), en lugar de la personalización restrictiva del cuerpo del actor. A ello responde también la técnica planista para representar el *Misterio de los Reyes Magos*. Las "figuras planas y escalfadas", bidimensionales, de Hermenegildo Lanz introducían

212 Adolfo Salazar, "Diaghileff", *Revista de Occidente*, LXXVI (10/1929), p. 131.

213 Szondi, *op. cit.*, p. 95. Peral Vega, *Pierrot / Lorca*, p. 140 y ss., ha advertido que García Lorca no abandona sus máscaras en toda su producción, ni siquiera "cuando esta, en su momento de mayor genialidad, se tiñe de tientes surrealistas", aunque aquellas quedasen al margen del surrealismo.

214 Lavaud y Lavaud, *art. cit.*, p. 367.

215 Abundan las denuncias en testimonios de la época. Véase Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en Robert Lima y Dru Dougherty, *2 ensayos sobre el teatro español de los 20*, ed. César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 131-132: "el teatro no es sólo el actor, y una compañía no es únicamente la primera figura. En el teatro, y mucho más en el teatro moderno, todo tiene importancia como el trabajo del "divo". El conjunto, la escena, la luz, los detalles plásticos y los efectos escénicos" (Gustavo Abril, *La Noche* (01/06/1927), p. 3); "En España importa más el actor que el personaje, y triunfa la personalidad" (Felipe Sassone, *Por el mundo de la farsa (palabra de un farsante)*, Madrid, Renacimiento, 1932, p. 60).

una solución verdaderamente moderna. En otra vuelta de tuerca de los modelos, conectaba la lectura vanguardista de Goya como fundamento para la pintura moderna con el teatro de sombras chinescas, la sugestión estilizadora de las siluetas y los títeres berlineses y japoneses (recortados y con articulaciones los segundos), utilizados entonces como fórmulas vanguardistas al lado de los muñecos en el panorama europeo²¹⁶. En efecto, "aquella tarde de enero se reveló la competencia escenográfica" del aguafuertista, que no en vano reivindicaría al escenógrafo como coautor teatral que "crea, sobre lo creado por el autor, lo que a este le falta, y da vida a la vida que la obra tenga, o muerte, si de ello se trata"²¹⁷. Yanisbel Martínez ha destacado la profunda innovación del teatro de papel, propuesta que no duda en calificar como revolucionaria:

216 Antes de los títeres, los modernistas Rusiñol, Utrillo y Romeu trasladaron las sombras chinescas a *Els Quatre Gats*, a imitación de *Le Chat Noir* de Montmartre. Rusiñol, en "El reino de las sombras", *La Vanguardia* (31/03/1892), p. 4, dio cuenta de la boga de este espectáculo y de su proliferación parisina: "si el viento de otra moda no despeja el horizonte, pronto París, el gran París de la luz, se verá convertido en el reino tenebroso de las sombras". Véanse Rubio Jiménez, "Títeres y renovación artística", p. 38 y, con más detalle, Emilio Peral Vega, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 26-27. De la modernidad de los títeres japoneses habló Estévez-Ortega, "Representaciones con muñecos", *op. cit.*, pp. 177-182, con imagen de muñeco japonés articulado en p. 153: "Al tiempo que en Berlín, *hacían teatro* los muñecos del grupo de escogidos estetas, y los muñecos de Jushuij, en Londres empezaba a llamar la atención una *troupe* interesantísima de muñecos japoneses. Los muñecos japoneses suponen un gran avance, una mayor riqueza, una mejor organización y un espectáculo de la más pura sensación de arte. [...] Ofrecen, eso sí, un bello espectáculo; espectáculo de una riqueza cromática insospechada; de una esplendorosa gracilidad eminentemente teatral y sugestiva". El propio Hermenegildo Lanz, "Marionetas", s. p., destacó: "aquel teatrillo [la fiesta de Reyes] fue el principio serio, muy serio, de intentos varios en otras regiones nacionales y extranjeras destacando posteriormente hacia 1927-1928, o las representaciones de muñecos actores del "Grupo de artistas y literatos berlineses", que con el mismo sistema de muñecos recortados, articulados del modo como se hizo en Granada y en París, interesó al público alemán". Para la relación de Goya con la tradición de sombras, véase Juan Miguel Serrera, "Goya, los caprichos y el teatro de sombras chinescas", en *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 171-197.

217 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, pp. 31-32 y 43.

Este divertimento de origen editorial, surgido en Inglaterra en el siglo XIX, es instaurado en España a partir de 1865 a través de la Estampería Paluzie; no era aún algo habitual como práctica escénica, como sí se conoce en la actualidad. Utilizar los principios del teatro de papel aumentando su escala —el telón de fondo debió de tener aproximadamente noventa centímetros de alto por ciento veinte centímetros de ancho, los personajes entre veinte y treinta centímetros—, fue algo muy innovador. Partir de una obra plana medieval y darle una dimensión escenográfica, ponerla en movimiento y enriquecerla con música, canto e iluminación, fue una apuesta revolucionaria en el teatro de títeres español²¹⁸.

En sus fines de reteatralización actoral, la técnica planista es homóloga al uso de guiñol, pantomima, siluetas, sombras, recursos circenses, danza, ópera (Gómez de la Serna, Valle-Inclán), seres mecánicos (Jacinto Grau)²¹⁹, objetos animados (Luis Buñuel)²²⁰ o auto sacramental²²¹ (que utilizó ya Ángel Ganivet en *El escultor de su alma* [1898] como forma reteatralizadora, y fundamental a la postre en las propuestas vanguardistas de Alberti y María Teresa León o en *Así que pasen cinco años*). Formas, en suma, que desautomaticen la índole tradicional del teatro (en virtud del *adagio* ciceroniano: “*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*”) y por tanto la identificación del espectador con lo que presencia y se le transmite, según quiso Federico con *El maleficio de la mariposa*²²², cuyo fracaso por algo atribuyó Fernández Cifuentes a su “transgresión múltiple y decisiva”²²³.

218 Martínez, “Hermenegildo Lanz y los títeres”, p. 32.

219 *El señor de Pigmalión*, ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

220 Según pedía en “Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo”, *Alfar*, 26 (1923), p. 171.

221 Emilio Peral Vega, “Federico García Lorca ante el auto sacramental: entre Calderón de la Barca y Maeterlinck”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2 (2019), pp. 157-182, y “De sentidos guarnecido y potencias ilustrado”. *La recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*, Madrid, Guillermo Escolar, 2021.

222 Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 151; Emilio Peral Vega, “El maleficio de la mariposa: inicio de una revolución teatral en clave simbolista”, en *Federico García Lorca: el nacimiento de una revolución teatral*, pp. 29-53.

223 Fernández Cifuentes, *op. cit.*, p. 30. Véase también Marta Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 145.

5. UNA FIESTA ÚNICA

Después de la fiesta, los proyectos para recuperar el Teatro Cachiporra Andaluz continuaron. José Mora Guarnido anunciaba en su segundo artículo que, “animado por el éxito de su primer ensayo”, Hermenegildo Lanz “proyecta unos aguafuertes escenográficos de guiñol: el primero, escenas de brujas en la noche; el segundo, una feria de pueblo. Ambos se incorporarán al repertorio planista del Teatro Cachiporra Andaluz”²²⁴. Federico le dice a Falla en febrero que “el guiñol trae intrigados a muchos. ¡Garrotazo y tentetieso!”²²⁵ y confirma lo adelantado por Mora Guarnido en carta al poeta José de Ciria y Escalante del 30 de julio: “en el mes de septiembre preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra, en los que representaremos un cuento de brujas, con *música infernal* de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar”²²⁶. El 18 de agosto, Falla pregunta a Federico si ha escrito al compositor y al musicólogo “sobre lo del teatrillo”²²⁷.

No tuvo lugar finalmente esa segunda representación. Algunos de los dibujos proyectados, presentados como maquetas, le valieron a Hermenegildo Lanz en 1929 el primer premio en la sección de Escenografía de la Exposición Regional de Arte Moderno —organizada por el Patronato Nacional del Turismo en la Casa de los Tiros, en la que se alzó también con el segundo premio en Pintura, tras Vázquez Díaz— y en su archivo se han conservado bocetos, dibujos y notas sobre el repertorio anunciado que atestiguan la intención de proseguir la aventura²²⁸, que encuentra una deriva en la colaboración de García Lorca con Falla en la ópera

224 Mora Guarnido, “Crónicas Granadinas. El teatro “Cachiporra” de Andalucía”, p. 4.

225 Federico García Lorca, *Epistolario completo*, p. 174.

226 *Ibidem*, p. 200.

227 Gibson, *Federico García Lorca 1*, p. 345.

228 Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, p. 40. Los materiales se mostraron en la exposición *Títeres. 30 años de Etcétera*. Véanse Elsa Fernández Santos, “Aquel titiritero a la vera de Lorca” *El País* (30/05/2012): <https://elpais.com/cultura/2012/05/30/actualidad/1338406642_413583.html> (consultado el 10/01/2023); Martínez, “Hermenegildo Lanz y los títeres”, pp. 40-47, “Títeres de Cachiporra en Granada”; Arcas Espejo, “Los títeres y las marionetas”, pp. 372-373.

bufa, también inconclusa, *Lola la comedianta*²²⁹, y un eco obligado en el posterior empeño de Lanz, presidente del Ateneo Científico y Literario desde mayo de 1931, por crear "la Barraca de Arte para los pueblos de la provincia y un guíñol para los niños de Granada, que el Ateneo había de representar en las plazas públicas"²³⁰. Todavía en enero de 1927, en carta a Guillermo de Torre, Federico avivaba la ilusión de su juventud: "Falla y yo proyectamos una nueva salida del teatro de Cachiporra que pudiera tener su importancia"²³¹...

Siempre es aventurado proclamar la unicidad de algo; y sin embargo, esa idea, como advirtió al hacerlo Javier Marías, ya para siempre único, "no es en modo alguno quimérica, sino que se nutre y atañe a la más frecuente realidad de la historia de la literatura"²³². La fiesta de Reyes quedó como un acontecimiento único en el proyecto de recuperar la vieja tradición titiritera, pero, como se ha podido ver, son muchos los motivos que la hacen excepcional, nutriendo su unicidad —como un fue y un será y un es único Federico— en la realidad de la historia de la literatura. Muchos años después, evocando el tiempo ido que no se resistía a volver como memoria dichosa (acaso un refugio), se preguntaba Isabel García Lorca: "¿Sabríamos todos lo que aquellos genios estaban haciendo? Yo creo que sí"²³³. Una función modesta, íntima, puede ser mucho más relevante que un espectáculo grandioso y monumental. Ocurre cuando la realiza alguien con sincera dedicación y con genio. Su regalo de Reyes, como el de todos los que tuvieron la fortuna de disfrutar de aquella fiesta del arte, fue igualmente, y así que pasen cien años, para la historia del

229 Federico García Lorca, *Lola la comedianta*, ed. Piero Menarini, prólogo de Gerardo Diego, Madrid, Alianza, 1981.

230 "Y que falto de los medios precisos no pudo llevar a cabo a pesar de sus esfuerzos y de la promesa de apoyo del Ministerio de Instrucción Pública, que no se hizo efectivo a causa de las imperiosas necesidades de toda índole del País", según consta en un documento de agosto de 1932 que el Ateneo emitió tras terminar su mandato, recogido por Mata, *Apología y silencio de Hermenegildo Lanz*, p. 89, sobre el proyecto no realizado que Lanz había expuesto en enero de ese año en sendas cartas publicadas en *El Defensor de Granada*.

231 García Lorca, *Epistolario completo*, p. 410.

232 Javier Marías (ed.), *Cuentos únicos. Edición ampliada*, trads. Alejandro García Reyes, Antonio Iriarte y Javier Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2004, p. 11.

233 García Lorca, *Recuerdos míos*, p. 134.

teatro contemporáneo español. Una lección única y ejemplar de las posibilidades del diálogo entre la tradición y la vanguardia para la baza nunca fácil por la renovación teatral.

Si hoy se puede ponderar esa representación como un "hito incontable en el siglo xx" para la historia de los títeres en España²³⁴, además de las reseñas en la prensa, desde 1928 pasaría a la posteridad en el artículo dedicado al teatro en la emblemática Enciclopedia Espasa²³⁵, que la destacaba como ejemplo de la aplicación de las "modernas corrientes en la escenografía" al "actual teatro guiñol". En ese "mapa de la realidad"²³⁶, que tantos salones de la España posterior había de decorar, quedaba cartografiada aquella tarde de 1923 como un reducto contrastivo del silencio que se impondría a sus protagonistas.

Recordando los ensayos de *El maleficio de la mariposa*, Fernández Almagro subrayó que García Lorca, como el hombre de teatro que era, "atendía a todos los detalles con su intuición y conciencia de poeta que se sentía, a la vez, músico y pintor"²³⁷. Expresada desde el comienzo, esa voluntad de alcanzar un espectáculo total, síntesis de las distintas artes en una primorosa integración de música y palabra, de plástica y escenografía, encontraba una manifestación espléndida en la fiesta de Reyes, donde, con la amistosa colaboración de sus compañeros de viaje, se conjugaron también, en todos esos niveles, lo clásico y lo moderno, lo profano y lo sacro, el arte popular y la creación culta, el folklore y la tradición escrita, lo intelectual y lo espontáneo. Y todo, para mayor excepcionalidad, en una fiesta familiar, con algunas de las figuras, convocadas o presentes, más importantes de la cultura, en el salón doméstico en que acontece la vida diaria, para hacer disfrutar a los niños y amigos en un día también único en su calendario infantil.

Como concluyó Soria Ortega, ese festival de Reyes "en general se resu-

234 Martínez, "En busca de la niña que riega la albahaca", p. 102.

235 *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa Calpe, 1928, vol. LIX, pp. 1240-1241, con dos fotografías (figuras 5 y 7). Lo advirtió oportunamente Plaza Chillón, *op. cit.*, pp. 136-137. Véanse las pp. 138-139 para otros testimonios de Fernández Almagro y Sebastián Gasch.

236 Juan José Millás, *Un mapa de la realidad. Antología de textos de la Enciclopedia Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

237 Melchor Fernández Almagro, "Primer estreno de Federico García Lorca", *ABC* (13/06/1952) p. 19.

me en una frase: *modernización de lo tradicional*²³⁸. García Montero sintetizó perfectamente la actitud de García Lorca, compartida por Alberti:

sólo aceptan una común atmósfera que les permite la investigación continua, el desarrollo de la vitalidad que los enfrenta con la poesía muerta, pero que al mismo tiempo los lleva a rescatar de la muerte lo más vivo de la tradición, haciéndola novedad, poniéndola en contacto con ella²³⁹.

He ahí la voluntad que alienta y explica la significación de aquella fiesta de tradición y vanguardia. Vale la pena recuperar, para concluir, las palabras de García Lorca en una entrevista en Buenos Aires, fechada en diciembre 1933, en la que dijo haberse acercado al cancionero español

con la misma curiosidad con que han ido otros a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que lo han conseguido los rusos. Rusia y España tienen en la rica vena de su folklore enormes e idénticas posibilidades. [...] Desgraciadamente, en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular. Es que han ido al cancionero como quien va a copiar de un museo, y ya lo dijo Falla: no es posible copiar las canciones en papeles pentagramados; es menester recogerlas en gramófonos para que no pierdan ese elemento imponderable que hace más que otra cosa su belleza²⁴⁰.

El punto de arranque de esos diez años transcurridos remonta, claro está, a la fiesta de Reyes y a los acontecimientos que a ella han conducido, en

238 Soria Ortega, "Una fiesta íntima de arte moderno", p. 176.

239 Luis García Montero (ed.), "Poeta y amigo: un caso extraño", en Alberti, *Federico García Lorca poeta y amigo*, p. 34.

240 "García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas", *Crítica* (15/12/1933), p. 18.

la tentativa de explorar las enormes posibilidades de la tradición para alcanzar un producto con verdadera categoría estética: “arte limpio”, como le decía a Falla en julio de 1922, y no el “alte” de la deriva que tomó el espectáculo zarzuelesco y el teatro comercial, en general, a finales del XIX. La importante labor de estudiosos de la tradición popular y el folklore rusos —la de Pavel Rybnikov y Alexander Gilferding sobre la poesía épico-lírica tradicional (*byliny*); la de Aleksandr Afanásiev o Vladímir Propp sobre los cuentos maravillosos (*skasky*)—, como la representada en la tradición hispánica por Menéndez Pidal o Espinosa, había marcado la pauta para que Federico se reafirmara en sus propósitos. En los años treinta María Teresa León se sumaría decididamente a la causa, ofreciendo, ya durante la guerra, un teatro que, a imagen del soviético, aunaba la calidad estética con el compromiso político, gracias a un inteligente manejo de la tradición y los elementos populares, que tan bien conocía²⁴¹. Hermenegildo Lanz, del mismo modo, defendía que el creador “debe abrazar de un golpe de vista el pasado, el presente y el porvenir” en una “unidad esencial” que justifica que “la obra bella tiene que estar cimentada en lo pasado, apoyada en el presente y tendida a lo porvenir”²⁴².

Si el legado cultural no es algo fosilizado, no puede manejarse como tal. Ni tampoco de forma dicharachera, ni ahogándolo en la ansiedad de la influencia o negándolo en la radicalidad de una originalidad rupturista huera (“nada se hace con nada, y las cosas que el poeta canta proceden de alguna parte”, advertía Daniel Devoto)²⁴³, sino entendiendo que la tradición puede ser “la habitación natural” —por recordar el precioso ensayo de Pedro Salinas²⁴⁴— para poder hacer de ella una propuesta moderna. Lo escribió Diego Catalán: “como proyecto, una continuidad histórica basada, no en la copia del pasado, sino en tradición viva, tradición abierta al cambio, sujeta a la revolucionadora adaptación al tiempo y medio

241 Pueden verse sus ideas al respecto, recogidas en María Teresa León, *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003.

242 Hermenegildo Lanz, “Conferencia sobre el Cubismo”, en *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, s. p.

243 Devoto, “Notas sobre el elemento tradicional”, p. 72.

244 Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, p. 115.

actuales en los que se recrea y reproduce"²⁴⁵. Y en el horizonte más renovador a que mira la fiesta de Reyes: de la integración de las distintas artes, con la espectacularidad, plástica y musical y teatral de los Ballets Rusos, a las teorías escénicas más vanguardistas sobre el muñeco y la interpretación, fundamentado todo ello en la consecución de un teatro distinto que recobraría el arte teatral, según exigía la reateatralización. Las declaraciones de Federico en 1933, ilustrativas diez años después, remachan la coherencia que fragua la poética lorquiana y la importancia que tuvo para su configuración la experiencia de 1923, cima visible de proyectos con numerosas ramificaciones y bifurcados senderos al cabo convergentes en andaduras a menudo realizadas tan sólo —y ya es bastante— en la expectativa y el entusiasmo de lo que no se llega a coronar.

La tradición y la vanguardia se confunden en esa inversión contradictoria que Gautier advirtió en la pintura de Goya, en su insobornable compromiso moderno compartido con un sincero aprecio de lo popular castizo y tradicional: "en la tumba de Goya está enterrado el antiguo arte español [...] Creyó no hacer más que 'caprichos'; pero ha hecho el retrato y la historia de la vieja España, mientras creía servir a las ideas y a las creencias nuevas. Sus caricaturas serán pronto monumentos históricos"²⁴⁶. La senda de la modernidad, en consecuencia, no se recorre aquí tampoco hacia delante, sino hacia atrás: del futuro al pasado. Como a Goya, su convicción vanguardista encaminó al gran músico Manuel de Falla, al gran poeta Federico García Lorca y al gran pintor Hermenegildo Lanz por los senderos conducentes a la hondura de la tradición artística: a la originalidad del primitivismo, que en tanto fundacional, pura, irreductible, es la única que puede merecer tal nombre, incapaz de disfrazarse ni contaminarse ni degradarse siquiera en la reiteración. A esas fuentes, por algo, acudieron a beber las vanguardias. Y esas fuentes y esos senderos, por lo mismo, nutren y desembocan en la fiesta de Reyes de 1923. La modernidad —lo destacó Francisco Calvo Serraller al reivindicar la necesaria comprensión de Picasso en las salas del Prado con ocasión de una exposición memora-

245 Diego Catalán, "Introducción", en Ramón Menéndez Pidal, *Los españoles en la historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 49-50.

246 Théophile Gautier, *Viaje a España*, ed. y trad. Jesús Cantera Ortiz de Urbina, Madrid, Cátedra, 1998, p. 171.

ble— se hace evidente y verosímil cuando se contempla en la tradición²⁴⁷. Porque entonces, en una nueva contradicción, o en realidad ya todo lo contrario, se diluyen las fronteras entre tradición y vanguardia para hablar sencillamente de arte, de arte puro, viejo y moderno.

247 Francisco Calvo Serraller, *La invención del arte español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 30-35, cuyas ideas sobre la relación entre tradición y vanguardia sigo y aplico al objeto de estas páginas.