

Dr. Esther Morales-Cañadas
La expansión y propagación del *Quijote* a través de la música
Friedrich-Schiller-Universität Jena

Un aspecto que suele pasar desapercibido para el literato en la valoración de la propagación del *Quijote* es su expansión musical por toda Europa. Ya desde las primeras ediciones se comenzaron a componer óperas, poemas sinfónicos, canciones, etc., que estaban basados en un capítulo de la novela (sobre todo, las bodas de Camacho fue al principio muy utilizado) o que, simplemente, van a representar a las principales figuras: don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea, Rocinante, convirtiéndose esta tarea en una constante a través de los siglos.

¿Qué impacto produce esta literatura en los compositores para que quieran recurrir a su texto como fuente inspiradora? Sin duda alguna es el espíritu humanista lo que prevalece y da valor a la obra de Cervantes, pero no es sólo su valor intrínseco literario. La novela del *Quijote* representa precisamente esa unión de macro y microcosmos del siglo XVII como si el autor hubiese pretendido no solamente ridiculizar las novelas de caballería, sino situar su obra en el marco de los cánones formales de su época.

En este artículo no pretendo hacer un acopio de las innumerables obras musicales inspiradas en la novela cervantina, cuyo número se calcula en más de 1.200, en primer lugar por la brevedad del artículo y, en segundo lugar, porque ya hay varios estudios sobre ello y está el fabuloso proyecto de la Sra. Begoña Lolo en el que se están analizando todas las obras existentes. No obstante, yo quiero tratar las razones, en parte desde el punto de vista musicológico, por las cuales el *Quijote* se pudo convertir en una de las más grandes musas inspiradoras de tantos compositores y libretistas, más que otros temas y, sobre todo, habiendo en aquella época tantísimos otros autores que podrían haber despertado un interés semejante y no lo consiguieron.

Y para ello no queda otro remedio que analizar un poco esas premisas estilístico-musicales de la época.

En el llamado *Macrocosmos* del siglo XVII se sitúa al hombre en el centro de un mundo que es una especie de teatro. Es el *Teatrum mundi*, en el que el hombre es el actor principal. Estas ideas venían ya de la antigua Grecia, por ejemplo con Platón, que consideraba al ser humano como una marioneta en mano de los dioses.¹ El papel que el hombre representa está determinado por el Demades (Destino) o por la divinidad (Horacio, Epicteto...).

Estas ideas pasaron por los Padres de la Iglesia y San Agustín nos hablará de la comedia del género humano:

Quid enim dubitemus, oro te? Nam ut hominum omittam innumerabilia spectacula in omnibus theatris sine signo ipsis rebus exhibentium, solem certe istum lucemque haec omnia perfundentem atque vestientem, lunam et cetera sidera, terras et maria quaeque in his innumerabiliter gignuntur, nonne per se ipsa exhibet atque ostendit deus et natura cernentibus?²

Más tarde, la idea macrocósmica encontrará un buen eco en el Humanismo renacentista, y son muchos los autores que se referirán a ella, por ejemplo, concretamente, los autores del Siglo de Oro en España: Calderón con su *El gran teatro del Mundo*; Quevedo, entre otros en *El mundo por dentro* y concretamente en *Las zahúrdas de Plutón*:

¹ PLATÓN, «Nomoi», en: Francisco Lisi (ed.), *Platón. Obra completa*, vols. VIII y IX, Madrid, 1999, I 644 d/e

² SAN AGUSTÍN, *De magistro* (389), ed. digital de Burkad Mojsisch de la Bibliotheca Augustana, Stuttgart, 1998

—¿Venta aquí, señor, ni mesón? ¿Cómo queréis que le haya en este camino, si es el de la virtud? En el camino de la vida —dijo— el partir es nacer, el vivir es caminar, la venta es el mundo, y en saliendo della, es una jornada sola y breve desde él a la pena o a la gloria.³

Igualmente explica Baltasar Gracián: «Luego que el Supremo Artífice tuvo acabada esta gran fábrica del mundo, dicen trató repartirla, alojando en sus estancias sus vivientes»⁴ y, por supuesto, también Cervantes en su *Quijote*:

Así es verdad —replicó don Quijote—; porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la mesma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a las que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que tenemos de ser como mala comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acaba la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

—Sí, he visto —respondió Sancho

—Pues lo mismo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.⁵

Unida a este concepto teatral está además la concepción de la música, también traída de la Antigüedad, por ejemplo Boecio (475/80-524/26), como algo perteneciente a las esferas siderales, una teoría que seguirá en vigor para muchos hasta mediados del siglo XVII. En esta fusión se sitúa a Dios como el gran músico que toca todos los instrumentos, y así nos lo dice Calderón:

que la música no es más
que una consonancia y que ésta
está tan ejecutada
en la fábrica perfecta
del instrumento del Mundo,
que en segura consecuencia,
es Dios su Músico; pues
voz, y instrumento concuerda.⁶

Así pues, el concepto macrocósmico de la música será también reducido a un mandato divino y estará dirigida por el designio de Dios. Es la llamada *musica pathetica* que reúne los

³ QUEVEDO, Francisco de, «Las Zahúrdas de Plutón», Amberes 1699, en: Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (ed.), *Obras de Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, 1859, pp. 308-309

⁴ GRACIÁN, Baltasar, «El Criticón. Primera Parte. Crisi segunda. El gran teatro del Universo», Madrid, 1658; en: *Obras de Lorenzo Gracián*, Barcelona, 1757, fol. 14

⁵ CERVANTES, Miguel de, «Capítulo XII. De la estraña aventura que le sucedio al valero[so] don Quixote con el brauo Cauallero de los espejos», en: *Segunda parte del ingenioso cauallero Don Quixote de la Mancha*, Madrid, 1615, fol. 40-41.

⁶ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El divino Orfeo (1663)*, ed. de Enrique Duarte, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000

microcosmos humanos en donde se desarrollan todas las pasiones humanas. Para apaciguar ese aspecto negativo de dichas pasiones se necesita un neutralizador que es la *mediocritas*, la cual evita que los actos humanos desemboquen en la orgía de la locura y de la irracionalidad. Para la elaboración de la música de esta época y para el logro de su equilibrio ético-moral a través de una *mediocritas* musical (que a la vez no debe hacer desaparecer las pasiones humanas positivas, aunque sí purificarlas o apaciguarlas) se recurre a la llamada retórica musical, una materia que también se trajo de la Antigüedad, pero de la retórica poética, ya que entonces la poética y la música estaban hermanadas (Cicerón, Quintiliano, etc...).

El hombre humanista, no obstante, descubre en este tiempo que el arte no es sólo designio divino y, muchos menos, un mero servicio a la Iglesia. Están los intereses de los reyes y también las necesidades del pueblo y, así, comienzan a surgir los ballets y las óperas profanas ya como formas auténticamente musicales. En estas formas se va a reforzar la expresión musical con el gesto, la mímica, el empleo de la voz, y todos los medios de expresión que puede ofrecer el propio cuerpo. Se trata de humanizar la música, de liberarla de la extremada antigua relación entre *numerus* y *proportio* para llevarla a un arte *ante oculos*, en el que el *subjectum*, el tema, será representación de una pasión dominante que se situará como objetivo principal de la expresión musical. Es lo que se denomina en Alemania –país donde se expandieron estas prácticas muy pronto y con enormes influencias– *Affektmusik*, un término específico para la música europea de los siglos XVI, XVII y XVIII. El fin de esta práctica es mover el ánimo del oyente, función de efecto que surge también en esta época, pero igualmente traída de las fuentes clásicas antiguas.⁷

En cuanto a los temas, la mitología dio la pauta en el Renacimiento y en el Barroco, puesto que consta de prototipos característicos patéticos que, aunque no coincidiesen con el espíritu humanístico práctico, sí servía de fondo psíquico. Con esto me refiero sobre todo a la creación musical de la época, la cual no se basaba en la musa inspiradora que conocemos de los románticos, sino en lo que se ha llamado el *invento*, que no es otra cosa que la elaboración de un personaje con unas pasiones elegidas *a priori* y voluntariamente y con el único fin de provocar un impacto anímico, sea cual sea.⁸ Con esta base de datos, los compositores, del mismo modo que fueron haciendo los literatos y los pintores, se adentrarán en el mundo real y cotidiano y se crearán otros personajes sacados de los temas caballerescos, de la historia, de actos heroicos, en fin, todos aquellos temas que estuvieron anteriormente de moda y que ahora se pueden perfilar y estilizar, pues una de las características de esta época es no llamar las cosas por su nombre, sino disfrazarlas de artificios, de tal modo que figuras deplorables, con debilidades físicas o mentales, van a ser primeras figuras sin menosprecio espectacular, es decir, tan importantes como el papel de un rey o de un príncipe.

Es obvio que en este marco estético la figura de don Quijote cabe perfectamente. Es un personaje preconcebido con la cualidad de que ni siquiera hay que estilizarlo, pues sus sentimientos religiosos y morales lo dignifican como a un rey, aunque al mismo tiempo, sus irracionalidades lo sitúan como un ridículo bufón. Con esta serie de cualidades o condiciones consiguió situarse nuestra novela, incluso anterior a las primeras traducciones, como fuente de inspiración de los *ballets de cour* franceses, en los que el gesto y la mímica acompañaban a la música y al texto en igual dimensión; pero sobre todo proliferaron en Italia las comedias

⁷ Son muchos los teóricos musicales que han tratado este tema y sería interminable considerarlos a todos en este artículo. Sirvan solo a modo de información las citas siguientes: «muouer l'animo & disporlo a uarij affetti [...] di dispor l'animo et indurlo in diuerse paßioni» (Giossepe Zarlino, *L'Institutioni harmoniche*, vol. II, Cap. 8, Venecia, 1558); «ad varios animi affectus Musica concitet», Athanasius Kircher, *Misurgia Universalis*, Rom, 1650

⁸ «deßgleichen wie eine pure Instrumental-Music solcher gestalten wohl, leicht, und lieblich in eine an- und einnehmliche Musicalische Harmonie und Melodie möchte gebracht werden, damit die Gemüther der Zuhörer dadurch mächtig bewegt, zu jener Passion, Affection, oder Leidenschaft, welche der Componist zu erregen, oder zu stillen sucht, gänzlichen möchten gezogen werden» SPIESS, Meinrad, *Tractatus musicus compositorio-practicus. Opus VIII*, Augsburg, 1745

italianas con temas del *Quijote*. En Italia existía ya la llamada *comedia per musica*, una sucesora de la *Comedia dell' Arte* y una antecesora de la llamada ópera bufa que tendrá su florecimiento en Italia en la segunda mitad del XVII. En ellas, el gesto es también de máxima importancia y se vincula al carácter que es tratado, sobre todo porque, aunque se les llame comedias, suelen ser tragicomedias en las que se resaltarán las ambivalencias anímicas. En este contexto podría destacarse la ópera *Don Chisciotte en Sierra Morena*, de Francesco Bartholomeo Conti, con libretto de Pietro Pariati.⁹

Esas dos distinciones del carácter de don Quijote cumplen esa prerrogativa de relación entre *pathos* y *mediocritas*, y en las situaciones en las que la irracionalidad de nuestro caballero sea extremada, será Sancho Panza con sus contestaciones lógicas y sencillas quien haga de *mediocritas*, de neutralizador de dichas pasiones desenfrenadas.

Si Cervantes pensó que su obra pudiera tener una resonancia musical tan grande como para servir de libreto a tantísimos compositores, no se puede saber. Lo que sí es un hecho es que él era un gran conocedor de toda la música de su época, la culta y la popular, de los instrumentos, de la manera de cantar y lo que es aún más extraordinario es que crease –tal vez sin darse cuenta– unos *topois* retóricos al igual que hicieron algunos libretistas y compositores de su época (por ejemplo, Juan del Encina) o de épocas posteriores (como Iriarte y los demás autores de melólogos¹⁰), empleando expresiones que se encuentran distribuidas por toda su obra y que servirían de guía para cualquier compositor; por ejemplo: «Entonadas y buenas de tiples, contraltos, tenores y hasta contrabaxos, voces atipladas o la del mozo de mula [...]; Canta como una calandria y toca la guitarra que le hace hablar [...]». O advertencias: «Sigue tu canto llano y no te metas en contrapunto, que se suelen quebrar de sotiles». O hace distinciones sonoras como: «sonar [...], retumbar [...], resonar [...], oír silbidos, rugidos, bramidos y baladros».

Otro de los aciertos del *Quijote* era su redacción en diálogo, que si bien era típico de la literatura de la época, coincidía con la reforma de la música teatral. Era precisamente el momento en el que se comenzaban a introducir arias y duetos en las comedias musicales y óperas, en parte, para reforzar la labor virtuosa de los intérpretes. A veces estas virtuosidades obligaban al libretista en cierto modo a distanciarse algo del texto; no obstante, éste se mantenía en su base. La novela cervantina ofrecía, así pues, todas las prerrogativas necesarias para constituirse como libreto ideal: el diálogo podía utilizarse directamente para los duetos, los monólogos y múltiples alusiones musicales servían de base melódica para las arias, amén de todo el contexto humanista, historicista, de aventura, de amor y de todas las gamas que ya nos son conocidas que se podían utilizar en la acción dramática sin tener que transformar realmente el formato textual ni de contenido de la obra en sí.

⁹ La tragicomedia de Francesco Bartholomeo Conti se estrenó como ópera de carnaval en la corte vienesa de Carlos VI, en 1719. A razón del éxito obtenido se multiplicaron las representaciones en otras ciudades. En 1721 se tradujo al alemán para representarla en Braunschweig y Johann Mattheson (1681-1764) la reestructuró, añadiéndole nuevos recitativos para el estreno que tuvo lugar el 5 de diciembre de 1722 en la Gänsemarktooper de Hamburgo. A este estreno le siguieron otras 28 representaciones, razón por la cual Mattheson comentó en su *Critica Musica*: «In Hamburg präparirt man sich unterdessen zu einer neuen / aus dem Italiänischen übersetzen / sehr lustigen / Opera / gennant: Don Quixotte im Mohren-Gebürge. Es ist dieselbe von des hochberühmten Kaiserl. Vice-Capellmeisters Conti Composition, umgemein-schöner und lebhafter Erfindung / wird auch allhier um desto mehr reussiren / weil der genius bey den Herrn Hamburgern gerne etwas poßirliches haben mag.» (Hamburg, 1722-25, ed. reproducida, Amsterdam, Knuf, 1964, p. 119)

¹⁰ Melólogo, sinónimo de melodrama, es el término que adopta Rafael Mitjana y, más tarde José Subirá, en sus profundos estudios sobre los melodramas españoles y por las diferencias de éstos con los del resto de Europa. Esta voz se encuentra por primera vez en el *Diccionario de la Música Ilustrado*, publicado en Barcelona en 1930.

Aunque la música escénica represente en el siglo XVII la cúspide máxima de la obra de arte, será la música instrumental, sin embargo, la que más profundice en esa retórica musical de la que vengo hablando. Las figuras poéticas son meditadas, pensadas y elaboradas por el compositor de una manera estricta para que puedan cumplir su fin: mover el ánimo del espectador, del oyente, pues, como ya se anunció, ese era el principal cometido de la música barroca. Las formas rítmicas, las pausas dolientes, las escalas que suben o que bajan y un sin fin de otras formaciones son espejo claro de las figuras retórico-poéticas –y sus nomenclaturas son idénticas– y van a expresar con notas justamente lo que el compositor pretende decir y transmitir, sin que por ello tenga que valerse del texto. Es decir, la música nos contará lo mismo y nos hará sentir lo mismo que nos quiere decir y hacer sentir el texto, y el oyente lo va a comprender y apreciar del mismo modo que si estuviese leyendo él mismo. En esta especialidad van a destacar los compositores alemanes, sobre todo Georg Philipp Telemann (1681-1767), el cual dedicó dos obras a nuestro caballero, una en edad temprana y otra en los últimos años de su vida: *Burlesque de Don Quixote* (Ouvertürensuite) y la ópera *Don Quichotte der Löwenritter* (1761). Para una mejor comprensión de esa retórica musical, quiero explicar un poco la utilización del lenguaje musical adaptado para la expresión afectiva: en el tiempo de los molinos de viento, el compositor se sirve de una fórmula rítmica en el primer violín, la cual evoca en el primer compás un primer ataque a los molinos, siguiendo después una llamada *tirata* en secuencias ascendentes que dibujan la carrera más constante del caballero. A partir del tercer compás se unen los otros instrumentos para, con notas repetitivas que suben y bajan, imitar el movimiento rotatorio de las aspas de los molinos. A continuación, acentuando la primera nota de cada grupo del sexto compás se logra el efecto de golpe de las aspas contra don Quijote.¹¹

Son Attaque des Moulins à Vent

En el siguiente ejemplo, los suspiros de Dulcinea, emplea el compositor la llamada ligadura de lamento. Ésta consta de dos notas ; al estar ligadas, se acentúa un poco más la primera que la segunda, y esta última se separa de la siguiente. Es como la expresión de dolor «¡ay!». Además se encuentran las llamadas pausas de llanto, que son aquellas que se encuentran en

¹¹ TELEMANN, Georg Philipp, *Don Quichotte-Suite*, compuesta entre 1712 a 1721 para el Collegium musicum. El manuscrito se encuentra en la Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, Sig. 1034/80 con el título: *Ouverture / Burlesque de Quixote / à 2 Violioni / Viola e Basso / Par Mons. Telemann*

partes fuertes del compás, como son, por ejemplo las que llevan las voces inferiores en el primer y segundo compás:

Les Soupirs amoureux après la Princesse Dulcinée

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The title is "Les Soupirs amoureux après la Princesse Dulcinée". The music is in 3/4 time and G major. Violino I has a melodic line with some rests. Violino II and Basso play rhythmic patterns with eighth notes. Viola plays a similar rhythmic pattern with some rests.

En el tercer ejemplo recurre Telemann a notas de adorno (tercer compás y los siguientes). Estas notas, cuya traducción española de la nomenclatura alemana es *choque*, dan el efecto real de un choque, de una contusión, ya que deben ser efectuadas con toda rapidez y nos dan el sonido de los choques o batacazos de Sancho Panza:

Sanche Panche berné

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The title is "Sanche Panche berné". The music is in common time (C) and G major. Violino I has a melodic line with trills (tr) and slurs. Violino II has a similar melodic line. Viola and Basso play rhythmic patterns with eighth notes.

Con este compositor llegamos a finales del siglo XVIII y hasta aquí habían sido ya muchas las representaciones, tanto de ballet como de ópera buffa o de música de cámara, que habían contribuido a propagar y extender el conocimiento de un hidalgo caballero español por toda Europa. Si se comparara el número de lectores de obras tan enormes como es el caso de la novela cervantina y el número de público que asistía en aquella época al teatro para ver esas representaciones musicales u oír conciertos profanos, se podría atestiguar que este último era muchísimo mayor. En primer lugar, quitando a los intelectuales, la alfabetización no era aún patrimonio de todos los ciudadanos y, en segundo lugar, de aquellos que podían leer, no creo que todos pudieran meterse en un libro de tal volumen, mientras que los espectáculos estaban abiertos a todos los burgueses, adinerados o no, ya que existían teatros de peor calidad en donde se repetían los espectáculos que tenían lugar en la corte o en los palacios de los nobles. Por ello considero que la expansión de don Quijote de debió en gran parte a su propagación musical, quedando su figura enclavada en la historia de la cultura europea, por los siglos de los siglos.

Por supuesto que toda esta algarabía española también contribuyó a un mayor acercamiento e interés de Europa por la cultura española y sus tradiciones, aspectos que van a transfigurar la figura del Quijote en las próximas composiciones. En el siglo XIX casi todas las composiciones sobre nuestro caballero y sobre alguno de los relatos de la novela se verán

coloreados con un matiz español, aunque yo diría mejor, andaluz, pues, quitando las jotas aragonesas, serán esos bailes de gitanos, que han desembocado en lo que hoy llamamos flamenco, los que formarán parte de los ballets y de las óperas románticas.

En esta época es cuando España empieza realmente a tomar en cuenta esa fuente de inspiración. Hasta entonces, los españoles estaban acostumbrados a las comedias con música de Lope de Vega y de Calderón, las cuales eran realmente teatro hablado con intrusiones musicales como las loas, los cuatro de empezar – cuarteto instrumental que introducía al público en el espectáculo -, coros intermedios etc. La óperas en España no tuvieron tanto éxito como se demostró con la primera audición de *Celos aun del aire matan* de Calderón. El público español prefería el movimiento de la acción a través de la palabra y le era suficiente con escuchar las óperas extranjeras. Por ello, no se puede hablar de una ópera española barroca en el mismo sentido que en otros países, ya que esta desembocó en la zarzuela dieciochesca y en el melólogo de la Ilustración. En el Romanticismo se buscarán las identidades de la propia tierra, sobre todo con el comienzo del historicismo que resalta paralelamente los valores populares. De todos modos, y precisamente por el idealismo romántico y a pesar de ese colorido extraño al verdadero contenido, vamos a encontrarnos con una revalorización de los valores humanos de don Quijote. Se trata de una exaltación de su figura y una adecuación a lo que se ha quedado como leitmotiv, de que todo español lleva un Quijote dentro para acentuar nuestro supuesto idealismo.

Aquí habría que destacar la obra de Felix Mendelssohn (1809-1847) por acercarse más a ese espíritu quijotesco que hoy consideramos, y también las obras de Jules Massenet (1842-1912) y de Lèon Minkus (1826-1917), por el colorido folclórico mencionado y en las que los bailarines vestirán como majos o como gitanos y bailarán con los ritmos de nuestra música esencialmente española.

Llegando al siglo XX, ya no hace falta que la novela se propague. Aun habiendo una enorme cantidad de personas que, desgraciadamente, no han leído ni siquiera un capítulo, todo el mundo sabe (y yo diría también que es más por su popularidad musical que por la tradición de lectura), al menos, de quién se trata. El siglo XX ha contribuido obviamente a una exaltación de la obra de Cervantes a través de sus aniversarios y de muchos otros eventos. Sin embargo, yo me atrevería a decir que muchos compositores se han entusiasmado con libretos extraídos de la novela cervantina, sin haberla leído por completo, pero atraídos por esas cualidades quijotescas que se propagaron durante siglos. Con sus obras musicales han vuelto y siguen contribuyendo a su expansión popular.

Y para terminar quiero cerrar mi discurso mencionando un ejemplo de acercamiento absoluto a la obra cervantina: *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla¹². En esta obra se

¹² La relación de Manuel de Falla con la literatura no es sólo una constante en su obra, sino que además, recurriendo a temas de los escritores clásicos, los revaloriza y los hace actuales. Una de las obras que más se enraiza en la tradición cultural española es *El retablo de maese Pedro*, composición que causará impacto en su época por la originalidad y por salirse de los cauces nacionalistas que ya marcaban el estilo de Falla. Este “retablo” es una representación de teatro de marionetas, incluida en las maravillosas historias de don Quijote de Miguel de Cervantes, concretamente el capítulo XXVI del segundo Libro.

Son varias las razones por las que Falla escogió este tema: por aquella época estaban de moda los teatros de títeres y marionetas. En Cádiz fueron famosos durante mucho tiempo y actualmente se puede ver en el museo de la ciudad una colección preciosa de marionetas antiguas. Pero además D. Manuel mismo tuvo desde pequeño su propio teatrillo, el cual le serviría de inspiración para sus actividades posteriores ya que él, con sus hermanos, gustaba de hacer a menudo sus representaciones.

Y casualmente viviendo ya en Madrid, en 1919, viene la condesa de Polignac, y le encarga una obra para el teatro de marionetas de sus fastuosos salones. Por supuesto, los recuerdos de la niñez van a brotar en la mente de nuestro compositor, así como su experiencia en este aspecto y su capacidad compositiva y cultural. Así escoge el tema de Cervantes, reorganiza el texto para ello, conservando, sin embargo, casi completamente el lenguaje original y convirtiéndolo en una obra musical. Para que la música encuadre con el estilo literario, escoge Falla temas de las fuentes antiguas: elementos polifónicos que se entremezclan con temática religiosa, tanto gregoriana

compendian y alternan la idea de *Teatrum mundi* con la música de la época del hidalgo caballero; en ella, el *pathos* y la *mediocritas* de la música de hace tres siglos aparecen como elementos encadenados en ese macrocosmos musical que es la novela de don Quijote, fuente de inspiración de todos los tiempos.

LISTA DE ALGUNAS OBRAS MUSICALES IMPORTANTES

Obras estrenadas en el siglo XVII

- *Ballet de Dom Quichotte et des chats et des rats*, 1614; documentado en «Recueil d'airs de Michel Henry», Bibliothèque nationale de France¹³
- *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, 1616-1625¹⁴
- *Sancio*, Modena, 1655
- *Il Don Chisciotte della Mancha*, Carlo Fedeli, Venecia, 1680
- *The comical history of Don Quixote*, Henry Purcell, Inglaterra, 1694/95
- *Der irrende Ritter Don Quixotte de la Mancía*, Johann Philipp Förtsch, 1690

Siglo XVIII

- *Don Quichotte sur la duchesse*, Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)
- *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Francesco Bartolomeo Conti, Viena, 1719
- *Burlesque de Don Quixote*, Ouvertürensuite, Georg Philipp Telemann (1681-1767)
- *Don Quichotte der Löwenritter*, ópera, Georg Philipp Telemann, 1761
- *Don Chisciotte della Mancía*, ópera buffa, Giovanni Paisiello, Nápoles, 1769
- *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, ópera, Antonio Salieri, Viena, 1770-71
- *Don Quixote der Zweyte*, Karl Ditters von Dittersdorf, 1795

como musulmana, pregones medievales, danzas vihuelísticas y de compositores españoles de la época de Cervantes, etc.

La representación de esta obra requiere dos tabladros escénicos: uno para los títeres y otro para los espectadores que asisten a la representación. Ésta trata de la historia de la libertad de Melisendra en la venta de la Mancha. Los personajes son, además de Melisendra, Don Gayferos, Carlomagno, don Roldán, el rey Masilio y otros. Entre los espectadores se encuentran don Quijote, Sancho Panza, maese Pedro, un paje, un albaradero, un estudiante, etc.

La acción está dividida en seis cuadros. Cuando el telón se levanta, comienza maese Pedro, que es representado por una soprano, a incitar a la gente a asistir al espectáculo. Para este fin suena en primer lugar una campana y seguidamente entona maese Pedro una salmodia, al igual que lo hacían los progenitores medievales cuando iban contando historias por los pueblos. Una vez acabada esta introducción comienza una sinfonía. En ella se atisban recuerdos de la música de Gaspar Sanz, coetáneo casi de Cervantes. Al fin de la sinfonía pide maese Pedro que guarden silencio y empieza la historia en sí; ahora, no obstante, son sus recitativos menos medievales y más parecidos a los pregones de tipo folclórico. Es decir, Falla utiliza los diferentes estilos según el carácter del personaje o de la acción que quiera reforzar o determinar, accediendo en todo momento al estilo de Cervantes y a indicaciones precisas que el novelista dejó patentes. La orquesta se desdobra en partes solistas, en alejamiento de los instrumentos, cuando es necesario, o en partes orquestales frondosas e incluye entre los instrumentos el clavecín, logrando con ello esa sonoridad de atmósfera antigua y algo arcaica.

La obra, representada el 25 de junio de 1923 justo en el palacio de la condesa de Polignac, causó un enorme impacto, al igual que un mes antes lo produjo el concierto de la parte musical, acaecido en el teatro San Fernando de Sevilla. Importante es también mencionar que con motivo de este concierto fundó Falla la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, que sería la precedente de la que luego se llamó Orquesta Filarmónica, que ha estado funcionando hasta el comienzo de la Democracia.

¹³ LOLO, Begoña, «Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur: das Ballet und die Oper», en: Tilmann Altenberg / Klaus Meyer-Minnemann (ed.), *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg, Hamburg University Press, 2007, pp. 263-282

¹⁴ *ibid.*

Siglo XIX

- *Die Hochzeit des Camacho*, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Berlin, 1827
- *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, Saverio Mercadante, Cádiz, 1830
- *Don Quixotte et Sancho*, Antoine-Louis Clapisson, 1847
- *Don Kichot*, ballet, Léon Minkus, Moscú, 1869
- *Don Quixote*, ópera, Wilhelm Kienzl, op. 50, Berlin, 1897
- *Don Quixote. Tondichtung für großes Orchester*, Richard Strauss, op. 35, 1897

Siglo XX/XXI

- *Don Quichotte*, ópera, Jules Massenet, Monte Carlo, 1910
- *Retablo de Maese Pedro*, Manuel de Falla, París, 1923
- *Don Quichotte à Dulcinée*, canciones, Maurice Ravel, 1932
- *Don Quixote*, ballet, Leo Spies, 1944
- *Don Quijote de la Mancha*, Musiktheater, Hans Zender, Stuttgart, 1993
- *Don Quijote*, ópera, Cristóbal Halffter, Madrid, 1996–99
- *Don Quichottisen para quinteto de viento*, Jan Koetsier, op. 144
- *Don Quichote de la Mancha para orquesta de viento*, Rob Goorhuis
- *Monadologie II. Der neue Don Quichotte*, para gran orquesta, Bernhard Lang, Dresde, 26.8.2008
- *Don Quixote*, Richard Heuberger, 1910
- *Don Quixote*, ópera cómica, Louis Roth
- *Don Quijote en Barcelona*, José Luis Turina, 2000
- *Quixote oder Die Porzellanlanze*, Musiktheater, Helmut Oehring, 2008

BIBLIOGRAFÍA

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El divino Orfeo (1663)*, ed. de Enrique Duarte, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000.

CERVANTES, Miguel de, *Segunda parte del ingenioso cauallero Don Quixote de la Mancha*, Madrid, 1615.

DAMMAN, Rolf, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber, Laaber-Verlag, 1995.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, Madrid, 1658; en: *Obras de Lorenzo Gracián*, Barcelona, 1757.

KIRCHER, Athanasius, *Misurgia Universalis*, Rom, 1650.

LOLO, Begoña, «Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur: das Ballet und die Oper», en: Tilmann Altenberg/Klaus Meyer-Minnemann (ed.), *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg, Hamburg University Press, 2007

MATTHESON, Johann, *Critica Musica*, Hamburg, 1722-25, ed. reproducida, Amsterdam, Knuf, 1964

MORALES CAÑADAS, Esther, «El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla», en: *Solera*, no. 7, Kiel, Kieler Institut für Spanische Sprache und Kultur, 2004, p. 20

PASTOR COMÍN, Juan José, *Cervantes: Música y Poesía*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007

PLATÓN, «Nomoi», en: Francisco Lisi (ed.), *Platón. Obra completa*, vols. VIII y IX, Madrid, 1999

QUEVEDO, Francisco de, «Las Zahúrdas de Plutón», Amberes 1699, en: Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (ed.), *Obras de Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, 1859

SAN AGUSTÍN, *De magistro* (389), ed. digital de Burkad Mojsisch de la Bibliotheca Augustana, Stuttgart, 1998

SPIESS, Meinrad, *Tractatus musicus compositorio-practicus. Opus VIII*, Augsburg, 1745

ZARLINO, Giossepe, *L'Institutioni harmoniche*, Venecia, 1558