



La posteridad operística del *Quijote*: cinco lecturas

Tobias BRANDENBERGER

Universität Basel/ Georg-August-Universität Göttingen

El quinto centenario que los cervantistas de todo el mundo pudieron celebrar hace poco, ha dejado una considerable estela de trabajos científicos que enriquecen aún más el ya nutridísimo panorama de estudios dedicados al *Quijote* en los últimos tiempos. Algo arrinconadas por el interés que incesantemente siguen despertando el texto de Cervantes y sus ecos literarios han ido quedando manifestaciones culturales de otros dominios que nacieron tras y gracias a aquél. Es el caso, sin duda alguna, de la ópera, muy a pesar de los meritorios esfuerzos que en el año de las celebraciones cervantinas emprendieron algunos teatros, desde Bremen por Trieste a México; éstos desenterraron y repusieron alguno de los diversos *Quijotes* operísticos que, sin embargo, no recibieron demasiada atención por parte de los estudiosos de la literatura a los que también podrían y deberían interesar.¹ Las siguientes páginas pretenden remediar, aun en escala muy limitada, tal desequilibrio, contribuyendo a iluminar con unos breves comentarios las huellas variopintas que el *Quijote* produjo en el terreno de la ópera. Procuraremos, pues, indagar en la suerte de esta obra no ya en cuanto inspiradora de textos literarios, sino de productos artísticos virtualmente plurimediales, en rigor también textos, complejos y susceptibles de lecturas bajo varios enfoques que se practicarán aquí.

Quizá no esté de más apuntar, antes de entrar en materia, que la cuestión básica que un tema como "la posteridad operística del *Quijote*" plantea,

¹ Podemos señalar los trabajos de Espinós 1947, Haywood 1947, Esquivel-Heinemann 1993, Gallego García 2003, Canavaggio 2005 (187-195), López Navia 2005, Nommick 2005a, Lolo 2006 y 2007, y von Adam-Schmidmeier 2007, quienes se acercan a sus objetos ya desde el punto de vista del especialista en literatura (a veces sin conocimientos profundos en música), ya desde un enfoque contrario, interesado mucho más por el producto musical que por el camino que ha llevado hasta él. Otros estudios que enfocan especialmente alguna de las composiciones que nos ocupan serán citados más adelante.

remite a un conjunto de preguntas parciales que todas se relacionan con las contingencias de pasajes transmediales y transgenéricos. Y es que la transposición compleja que lleva de un texto narrativo largo, enunciado meramente lingüístico al fin y al cabo, a una ópera, forma mixta que recurre paralelamente a diversos sistemas semióticos, se produce necesariamente en varias fases y en diferentes niveles que habrá que diferenciar y especificar en un análisis, además de tener en debida cuenta la historicidad de modelo y adaptaciones, y al margen de atender a las circunstancias particulares del contexto cultural (lingüístico, literario y musical) en cada caso concreto.

En lo que al primer problema se refiere, retendremos que el producto final en su actualización para el público que asiste a una función de ópera consiste en una combinación de diferentes niveles textuales, a través de diversos medios, que teóricamente pueden leerse (o realizarse) por separado, si bien sólo difícilmente sin considerar la interdependencia que entre ellos se hace efectiva.

Al convertirse un texto narrativo destinado a la lectura (*in casu*, la novela de Cervantes) en una obra dramático-musical destinada a la realización escénica,² estamos sucesivamente ante un modelo o texto base, objeto de la transformación que aquí nos interesa; luego ante otro texto lingüístico, cantable, de género dramático; después, ante un texto musical, la partitura, que plasma sobre el papel una estructura musical polifónica con su virtualidad de realizarse escénicamente, y que recurre tanto a voces humanas (canto) como a instrumentos diversos (normalmente agrupados en el conjunto de una orquesta); y finalmente ante un texto plurimedial, guión escénico que prefigura una actualización en el tiempo y en el espacio, ante el público, llevada a cabo por un conjunto de mediadores cuyos representantes más destacados (por más visibles y/o audibles) serán los músicos. Tal serie de transposiciones y transcodificaciones que añade a la lengua en cuanto código básico de la obra literaria otros medios comunicativos y canales se presentará, según el caso, más o menos compleja; y cada uno de los pasos en los que consiste es de interés para valorar la suerte ulterior de un modelo, aun-

² Para consideraciones más desarrolladas sobre la transformación que lleva del texto literario a la composición musical, pueden consultarse, por ejemplo, Hacks 1980, Gier 1986 (que aquí concentra consideraciones sustanciales sobre las tareas y líneas de una libretología revisada, así como acerca de los requisitos que este género debe respetar), Müller 1995, Gier 1998, Gier 1999, o Rosmarin 1999.

que su estudio compete tradicionalmente a sectores bien diferenciados de la crítica.

Si separamos por un momento los diferentes procesos, podemos hacer constar, simplificando algún tanto, que en el camino de una obra literaria al texto cantable, el *libretto*, parece no haberse abandonado el terreno de la (re-)creación textual con medios lingüísticos; el cambio que se opera es, por lo menos a primera vista, puramente genológico, transformándose un texto de determinado tipo (aquí narrativo) en otro, dramático que se basa en aquél. Pero no deja de ser evidente que cualquier libreto, por la función precisa que le es inherente, conlleva un potencial plurimedial en el doble sentido de que no solamente contiene enunciados lingüísticos articulables y prescribe circunstancias y acciones no verbales (lo que es el caso de la inmensa mayoría de las obras dramáticas que suelen combinar diálogo y acotaciones), sino que además prefigura la creación musical, constituyendo lo que Gumbrecht acertadamente describió como "Ermöglichungsstrukturen" (Gumbrecht 1986: 18). Así se combinan y entrelazan, en este lugar de bisagra entre la novela y el escenario de ópera, los códigos verbales y no verbales, concretamente visuales y musicales.

El problema fundamental que en cada caso urge examinar será la relación del primer texto con el segundo. Interesan, por supuesto, las diferencias, normalmente considerables, e inexistentes sólo en el caso poco frecuente de que el texto base hubiera sido concebido desde el principio como libreto del que el compositor decida llevar un drama sin cambios a la música. Las más de las veces, se verificará un proceso de selección de material cuyos criterios deberán ser aclarados, tal y como necesitará explicación todo lo que se hubiera añadido. Por otro lado, siempre habrá que averiguar si la transferencia del material y la reelaboración se realizan directamente o a través de pasos intermedios.

No en último lugar merece alguna consideración la eventualidad, ni siquiera demasiado extraña, de que el compositor, responsable del paso siguiente, hubiera podido influir en la elaboración del texto lingüístico que finalmente convertirá en partitura. Aunque normalmente se pueda suponer que en el curso cronológico de la transposición literario-operística aparezcan "prima le parole, poi la musica", las fases no siempre se pueden deslindar tan nítidamente. Basten como ejemplos la colaboración de Richard Strauss

y Hugo von Hofmannsthal o el trabajo de Richard Wagner en cuya persona coinciden las funciones del poeta/ libretista y del compositor.

En lo que se refiere al segundo paso que hemos mencionado, el que lleva del libreto a la partitura, no cabe duda de que su estudio compete fundamentalmente a los musicólogos. Por otra parte, puede consignarse con alguna razón que tal proceso constituye, en el fondo, también una interpretación de un texto por el compositor, con lo cual resulta perfectamente susceptible de un análisis en cuanto acto de recepción literaria. De todas maneras, es sumamente compleja la cuestión de cómo comprende su base textual y de cómo la usa y eventualmente reelabora quien compone la música para una ópera. Serán decisivos para la creación musical las expectativas y conocimientos previos del compositor, anteriores quizá a la disponibilidad del libreto, y la posibilidad de un recurso al sustrato textual primitivo, al *Ur-text* previo, con lo cual el responsable de la partitura podrá eludir y aun corregir al libretista.

Además —y este factor ya anticipa en parte el tercer paso que lleva de la ópera en cuanto texto musical o partitura a la realización escénica (que es de la incumbencia de los estudios teatrales)— hay que tener presente que la realización de una partitura no es un proceso mediante el cual simplemente se añade música a un texto. La labor del compositor es doblemente transmedial en cuanto convierte un texto en una estructura musical en estado virtual que luego se deberá interpretar, en el foso y sobre el escenario, simultáneamente a unos hechos escénicos que se desarrollarán en el tiempo y en el espacio. Con otras palabras: quien compone, se ocupa de modo prospectivo de la actualización posible de su música y tendrá en cuenta durante su trabajo unos aspectos prácticos de gran envergadura: capacidades y eventuales preferencias de los cantantes, cualidades de la orquesta, características del escenario y del teatro en general (desde el tamaño hasta la acústica), gustos del público que asistirá a las funciones... elementos que a menudo se olvidan desde la distancia del estudioso alejado de las peculiaridades concretas de un estreno inminente.

Todo el potencial creativo que los libretistas, compositores, directores escénicos y musicales, músicos de orquesta y cantantes pueden desplegar en el largo camino del primer texto hasta la realización concreta de un espectáculo operístico, así como los problemas o desafíos artísticos que surgen en este

proceso, remiten, en última instancia, a las potencialidades escénico-musicales inherentes a la obra que se sitúa en su origen. En las próximas páginas intentaremos ejemplificar, a través de algunos casos concretos, las posibilidades que brinda y las dificultades que acarrea el *Quijote* para quienes parten de él con el objetivo de convertirlo en ópera. Ante la cantidad ingente del material, nos limitaremos a unos pocos ejemplos procedentes de las culturas románicas, relegando a futuras ocasiones obras tan interesantes como las de Henry Purcell (*The comical history of Don Quixote*, 1694/1695, en colaboración con Henry y John Eccles, Simon Pack, Ralph Courteville y Samuel Akeroyde, con libreto de Thomas d'Urfey), Georg Philipp Telemann (*Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho*, 1761), Felix Mendelssohn-Bartholdy (*Die Hochzeit des Camacho*, 1825/1827), o Wilhelm Kienzl (*Don Quixote*, 1897/1898), y dejando de lado otros géneros musicodramáticos como la zarzuela o el musical.

Empecemos en Francia donde en 1743 Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) hace estrenar por la Académie Royale de Musique su *ballet comique* con el título *Don Quichotte chez la duchesse*.³

El subtítulo que hace las veces de etiqueta genérica podría despistar: pero un *ballet comique* no es otra cosa que un tipo de ópera particularmente enriquecido con elementos bailables, en concreto números de coro o de orquesta. Es justamente esta pieza la que marca un punto de inflexión en la trayectoria de la ópera francesa; pues el *Don Quichotte chez la duchesse* de Boismortier prolonga y renueva la tradición exitosa de la *opéra-ballet* (representada por compositores como Jean-Philippe Rameau o Jean-Baptiste Lully), con sus libretos extensos basados en asuntos mitológicos y que prevén decorados y figurines suntuosos así como numerosas escenas bailadas, aportando ahora una materia (relativamente) reciente, un acentuado gesto humorístico, pero destacando siempre la importancia del baile. El nuevo tipo del *ballet comique* que halla en este Quijote quizá su mejor creación constituye, a su vez, un preliminar de la *opéra comique* que florece-

³ Contamos ahora con un estudio detenido de esta obra (Weber 2007), tratado someramente ya por Bardón (1931: 634-637), al que remitimos también para la discusión del lugar de esta composición en el contexto de la evolución del panorama de géneros musicodramáticos en la Francia de la época, esbozada aquí sólo someramente. Para este aspecto, véanse también los artículos de Herbert Schneider (1997a; 1997b) en MGG.

rá poco después y se caracteriza precisamente por su ademán ligero, sus elementos cómicos y un predominio del canto sobre el baile que se hará definitivo, pese a que en la tradición francesa hasta muy entrado el siglo XIX no se renuncie al ballet intercalado.

Ya en este primer ejemplo de un Quijote operístico se hace patente uno de los problemas más espinosos con el que se enfrentan cuantos se proponen convertir en pieza dramático-musical un modelo literario: el de la selección.

Para calcular la transformación cuantitativa en el paso de un texto literario previo (evidentemente, sin música) a un libreto de ópera (todavía sin música, pero pensado para ser cantado y acompañado por músicos), podrá partirse de una relación de extensión que Albert Gier ha señalado para drama y ópera en los siglos XVII y XVIII: oscilaría, según el libretólogo alemán, entre 2:1 y 1,5:1, aproximadamente. Ahora bien: si tal fórmula vale para el contraste temporal entre texto dramático y texto musical, se podrá inferir sin gran dificultad que la urgencia de una selección radical se impone ante un modelo de la enorme extensión como lo es el *Quijote* cervantino.

El libretista Charles-Simon Favart optó por un remedio elegante: entresaca del texto primitivo un fragmento largo que originalmente ocupaba 28 capítulos de la *Segunda Parte*, aquellos que presentaban a Don Quijote y a Sancho Panza en la corte de los duques (II/30 a II/57). Este marco garantiza una relativa unidad de tiempo e incluso de lugar, necesaria para salvar el escollo de la representabilidad de un número elevado de ambientes por los que se mueven los protagonistas. Por otra parte, y quizá más aún, la ubicación "chez la duchesse" cumple con la función de la ópera como pasatiempo para la élite social y económica, dando facilidades a todo tipo de aparatosos decorados, deslumbrantes vestuarios y mutaciones efectistas. En el caso concreto, observamos gran riqueza de números de coro y de baile (hemos contado un doble minueto, dos marchas, un doble *tambourin*, una doble gavota, una *bourrée*, un *passepied*, un aria para los pastores, así como una chacona), añadidos exóticos tales como una *japonaiserie* en el tercer acto, y, sobre todo, constantes cambios de vestuario: los criados se disfrazan de leones, el duque de Merlín, Altisidora de japonesa, etc.

Desde luego, poco se ganaría con recalcar simplemente el hecho de que se trata de una reelaboración transmedial de un solo fragmento coherente. En primer lugar, Favart no resiste a la tentación de introducir otra aven-

tura cervantina (la de la Cueva de Montesinos, aquí con la función modificada de servir como prisión de Dulcinea) ni a la de tachar otros episodios, significativamente aquellos que conectan a Sancho y a su amo con la realidad cotidiana de la que habían huido (la correspondencia con Teresa Panza, por ejemplo). Ello ya demuestra que la relación entre los elementos narrados en Cervantes y aquellos presentados por Favart/Boismortier no es nada más que un aspecto de esta adaptación.

Así, debería subrayarse –y el asunto merecería un estudio más detenido– que todo el potencial satírico de la *Ínsula Barataria* se neutraliza por el mero hecho de que Sancho no llegue a ejercer su gobierno ni sea, en consecuencia, confrontado con la irrealizabilidad de sus ambiciones. En suma: no se importuna a la nobleza francesa con los aspectos problemáticos del poder soberano... Objetivo más relevante parece, y ello en completa concordancia con el espectáculo operístico de la época, el despliegue vertiginoso de escenas impactantes y recreativas, el *divertissement* que la música se encarga de transportar y que da nombre a un elemento estructural fijo que aparece al final de cada acto. Como ejemplo de esta diferencia categorial que aleja definitivamente a Favart/ Boismortier de Cervantes podría aducirse la virtuosísima ária triple de Altisidore en el segundo acto («Par des conquêtes nouvelles» – «Eh pourquoi rougir de changer» – «Que jusqu'au tombeau»)⁴ que corresponde a la relativamente escueta queja del personaje homónimo en el capítulo 57 de la *Segunda Parte*.

La limitación de la perspectiva que se opera por la selección incide sobre todo en el problema de la percepción de la realidad, sustancial para Cervantes. Presentando a Quijote y a Sancho únicamente en el contexto de la corte ducal, la ópera enfoca la cuestión crucial de la novela bajo un signo completamente distinto: en los capítulos que transforma Favart, Don Quijote no es en primer lugar un protagonista falsamente heroico que contempla la realidad a través de un prisma distorsionado por sus lecturas caballerescas, sino un personaje "visitado" por una fantasía escenificada por otros. Este artificio se practica con peculiar suntuosidad y lozanía en la ópera, con lo cual la confusión, otrora vital y de propia gestación, se construye como una broma organizada por otros para el héroe (que, sin embargo, resiste con firme resolución las recuestas de Altisidore): y el *amusement* es, a todas

⁴ Boismortier/Favart 1971: 53-63 (números 30 a 35 de la partitura)

lucos, también el primero objetivo del nuevo *ballet comique* de Boismortier.

Si la composición de Boismortier ofrece un característico ejemplo para los aspectos que conlleva la selección de un episodio bien delimitado proveniente del hipotexto (y encontraríamos procedimientos comparables en las creaciones de Telemann, Salieri y Mendelssohn quienes todos privilegian las bodas de Camacho), en este caso reelaborado y enriquecido según los gustos del barroco francés, el siguiente Quijote operístico que enfocaremos se coloca bajo el signo de la refuncionalización dentro de un nuevo molde genérico también nítidamente circunscrito en lo cultural.

Giovanni Battista Lorenzi, libretista responsable del *Don Chisciotte della Mancia* que Giovanni Paisiello (1740-1816) estrenó en 1769, en Nápoles, encorseta a Quijote y a Sancho en las convenciones genéricas de la *opera buffa*⁵ napolitana con sus enredos amorosos; el compositor, a su vez, refinó con una partitura inspirada, ligera y chispeante, el humor algo burdo de la letra y la caracterización bastante plana de los personajes; la riqueza melódica y la instrumentación transparente hacen adivinar ya lo que poco más tarde lograría el futuro cisne de Pesaro cuyo *Barbiere* conseguiría relevar al popularísimo predecesor de Paisiello. El *Chisciotte* napolitano que aquí discutiremos sucintamente es sólo uno de varios de su época que atestiguan la inmensa popularidad de las figuras cervantinas en los escenarios operísticos italianos de las décadas centrales del XVIII; contamos con otros títulos, en parte recientemente recuperados, de la mano de Francesco Bartolomeo Conti (*Don Chisciotte in Sierra Morena*, 1719), Antonio Caldara (*Don Chisciotte in corte della Duchessa*, 1727; *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, 1733), Leonardo Leo (*Il nuovo Don Chisciotte*, 1748), Marcello Bernardini y Niccolò Piccinni (*Don Chisciotte della Mancia*, 1769 y 1770, ambos sobre el mismo libreto que la obra de Paisiello), Antonio Salieri (*Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, 1770), etc.⁶

⁵ A propósito de este subgénero y su contexto histórico y cultural remito al trabajo de Reinhard Wiesend (1997), también en MGG, en donde se halla más bibliografía pertinente.

⁶ Para la tradición del Quijote en la *buffa* y, en general, en el teatro musical italiano del XVIII, véanse Pini Moro/Moro 1992 (allí, sobre todo pp. 263-268), Esquivel-Heynemann 1993 y ahora Ruffinato 2007.

Don Quijote y Sancho son recontextualizados dentro de un marco absolutamente corriente y conocido para el público operístico de la *buffa* italiana: en cuanto elementos de una estrepitosa intriga que recurre a confusiones y burlas de todo tipo, en una serie de maquinaciones jocosas pero inocentes en las que participan damas encantadoras y risueñas, galanes algo torpes y doncellas astutas, y donde en rigor son aprovechados simplemente como instrumentos pintorescos para aquellos enredos que urden los personajes típicos y que terminan por desembocar, en plena concordancia con los parámetros del género, en unas alegres bodas múltiples.

Parece sintomático que de los personajes cervantinos, y al margen de la pareja desigual de protagonistas, sólo se haya salvado, también refuncionalizado, el de la duquesa; el condicionamiento por los requisitos del nuevo género y las circunstancias lingüísticas y culturales concretas es palatino y exime de cualquier pretensión de fidelidad ante la fuente. Para citar al libretista en su introducción "Al cortese lettore":

Dall' ingegnoso romanzo intitolato il Don Chisciotte della Mancia, ho radunato i fatti, che vedi in questa commedia ristretti. Per dare alla medesima l'unità del luogo, ho dovuto alterarli, e sono talvolta uscito ancora delle traccie del romanzo per adattarmi alla Compagnia. (Paisiello/Lorenzi 2001: 6)

Lorenzi se sirve bastante libremente de todo el repertorio de aventuras procedentes de la segunda y la tercera salidas que debieron de ser ya generalmente conocidas, pero reordena los ingredientes sin atender a su situación ni a su función en el texto original: se comienza con el rehuso de pago en la venta y con la batalla contra el rebaño de ovejas (en el espacio latente, pero perfectamente audible para el público), se pasa a la cabalgada en Clavileño y se cierra con el combate contra los molinos de viento, pero dentro de un nuevo marco que enfoca primordialmente la intriga amorosa entre los demás personajes.

No deja de ser curioso cómo se conectan, en una nueva serie de asociaciones muy libres –por no decir poco motivadas– los elementos argumentales consabidos. Así, tras haberse enfrentado con las ovejas (escena cuarta del primer acto) y haber sido advertido por Sancho de la verdadera naturaleza de sus enemigos, Don Quijote reinterpreta la realidad como encanto («[...] i maghi fan travedere» Paisiello/Lorenzi 2001: 27), para acordarse luego de su carta de amor que el escudero debería haber llevado a

Dulcinea. Por su parte, Sancho se inventa, inspirado por las inauditas (e imaginadas) transformaciones que se van operando, un encuentro con la amada de su amo, a su vez transformada en «villana succida e schifosa» (28), lo cual es motivo suficiente para que Don Quijote decida enloquecer por amor.

Una consideración detenida de esta escena acusa la cabal interacción de un proceso de transculturación hispanoitaliana y de un constante recurso a los tópicos propios del género *buffo*; tópicos que aquí, por ejemplo, podríamos cifrar en la transgresión escatológica y en la tipificación lingüística (en concreto, dialectal).

Para una convincente reambientación de su locura amorosa, el Quijote de Lorenzi sustituye a *Amadís de Gaula*, que en el texto cervantino servía como guión para este trance, por un modelo italiano: Sancho le ha de leer el pasaje pertinente del *Orlando Furioso* de Ariosto,⁷ obra cuyo anacronismo señala la partitura a través de una esfera sonora medievalizante instrumentada con oboes que remedan dulzainas, en largas líneas melódicas paralelas sostenidas.⁸ El encanto se rompe abruptamente cuando el texto patina hacia lo obsceno:

Sancio – [...] E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo...
Chisciotte – Ma che mostrò?
Sancio – E mostrò ignudo | L'ispido ventre, e tutto il petto, e il tergo.
Chisciotte – Cattera! Ho da mostrare il tergo ignudo!
Sancio – E via via, che l'Ariosto è un porco!
(Paisiello/Lorenzi 2001: 29)

De la transgresión carnavalesca, anunciada pero no realizada, de un trasero desnudado en escena, y de la caída estilística repentina se pasa enseguida a la aparición de otro personaje que justamente llevará más adelante el tono popular: Carmosina es una doncella típica de los libretos del género napolitano que se caracteriza por su desenvoltura y por el uso del dialecto local – con lo cual la adaptación transcultural resulta perfecta. El caballero la identifica con su Dulcinea, encantada por artes mágicas. Pero los avances amorosos de Don Quijote reciben una respuesta tajante por parte de

⁷ «Prendi il Furioso e trova | Il canto ventitrè: | La stanza cento... centotrentatrè. | Leggi, e va rinfrescando | Il mio cervel colla pazzia di Orlando.» (Paisiello/Lorenzi 2001: 28)

⁸ Habrá otra lectura de Ariosto en la escena decimoprimer del primer acto, con idéntico acompañamiento instrumental.

Carmosina («Don Chisciò, mani a posto, o t'arremedio nu schiaffò ca te faccio cadè e mole.» Paisiello/Lorenzi 2001: 30) quien a su vez llegará a la conclusión de que el infeliz es víctima de cierto tipo de brujería: «Chisto é qualche fanático scappato | da 'na lanterna maggeca» (35).

No el de un *fanático*, sino otro diagnóstico diferente habría que encontrar para el protagonista masculino del que es seguramente el título más conocido de entre todos los Quijotes operísticos, más de un siglo posterior al de Paisiello: el héroe de *Don Quichotte* de Jules Massenet (1842-1912).

También esta ópera⁹, estrenada en 1910 en Monte Carlo, se aleja significativamente de la historia narrada por la novela de Cervantes; y ello hasta tal punto que sería legítimo describirla como nueva creación apenas inspirada por un gran modelo. Seguramente no es del todo irrelevante que el libreto que Massenet vertió en música constituye el resultado de una doble adaptación: Henri Cain lo escribió no en reelaboración directa del texto cervantino, sino modificando una pieza teatral de Jacques Le Lorrain, *Le chevalier de la longue figure* (1904). El hecho podría incluso ayudar a comprender los graves reparos que la crítica ha formulado ante los versos musicados por Massenet.¹⁰

Efectivamente, el argumento de *Don Quichotte* sólo remite en algunos aspectos a la errancia del *ingenioso caballero* cervantino, y en absoluto a aquellos libros que debieron de provocar una percepción distorsionada de la realidad y que todavía Paisiello pudo hacer citar textualmente. Por otra parte, habrá que tener en cuenta las expectativas del público operístico (o teatral, para el drama de Le Lorrain) francés de principios del siglo XX que no buscaba el juego literario, sino por supuesto, los rasgos característicos de la *comédie-héroïque* (tal y como reza del subtítulo en Cain y Massenet, cuando era aún *drame héroïque* en Le Lorrain): grandes sentimientos, gestos nobles, e incluso cierto exotismo que veremos cifrado en un *españolismo* hartamente discutible.

⁹ Como mejores aportaciones críticas sobre esta versión, pueden reseñarse Brèque 1986 y los comentarios de Condé (en Massenet/Cain 1986).

¹⁰ Véanse, sin ir más lejos, los pertinentes comentarios de Brèque (1986: 8) quien habla de un «livret décevant et peu original», además de aludir a la sospechosa cercanía que, por una parte, el drama de Le Lorrain acusa respecto a Edmond Rostand, y, por otra, el libreto de Cain respecto a Carmen de Bizet.

En plena concordancia con este enfoque, Don Quijote no será aquí otra cosa que la encarnación, provista de algunos atributos especiales, del amante romántico (romántico tardío, por ser exactos) incomprendido y decepcionado, del idealista fatal.

«Allons vers l'Idéal, montons à grands coups d'aile! (Massenet/ Cain 1986: 64) dirá en el momento de la petición de mano, en total arrebatado amoroso, este personaje que se estrella contra una realidad cruel y banal. Una lectura exacta del libreto y un análisis de la partitura revelan que no es la contradicción entre la locura –aquí reducida a un inocente *spleen*– de querer reavivar la caballería andante la que le rompe, sino la discrepancia brutal entre el amor cortés del idealista y la actitud oportunista e insensible de la venerada Dulcinée. Es en este choque inevitable que confluyen todos los elementos argumentales (de Cain) y los ingredientes musicales (de Massenet).

Para esta construcción resulta crucial el hecho de que Dulcinée ya no sea aquí una proyección del protagonista que otros personajes puedan identificar con mujeres "reales" en la novela; en la ópera de Massenet, viene a constituir un *objet du désir* de carne y hueso.

A fin de poner en claro aun para el público menos sensible el contraste entre el ideal sublime y la vil realidad, Dulcinée no es sólo una guapa muchacha rodeada de pretendientes, sino una representante especialmente vivarachista del sexo femenino; no precisamente licenciada (ni siquiera según los parámetros de la época), pero sí una chica de ligeras costumbres y corazón de oro, en absoluto reacia a los placeres culinarios y eróticos.

Es paradigmática de tal caracterización la canción en tres estrofas que Dulcinée canta en el cuarto acto («Ne pensons qu'au plaisir d'aimer»), en el marco de una fiesta que las acotaciones ubican «dans le patio de la belle Dulcinée», ella misma «dans un angle [...] entourée de galants» (Massenet/Cain 1986: 56); el número, inmortalizado en espléndidas grabaciones por Teresa Berganza, retoma elementos semánticos y formales del fragmento con el que se presenta Dulcinée en el primer acto («Quand la femme a vingt ans») y evidencia asimismo que las calidades y el atractivo de la partitura residen mucho menos en el argumento amoroso y más en los aspectos musicales que acabamos de mencionar: el colorido meridional logrado por una instrumentación que destaca guitarra y pandereta, ajenas normalmente a la orquesta sinfónica encargada de la ópera, los efectos rítmicos hábilmente

manejados, un constante vaivén entre extremos dinámicos y *tempi* contrastantes – todo ello encuadrado en un escenario inundado por la luz de la luna y en escenas de masa con abundancia de vino y baile. Ante tal despliegue de fuerzas, podría parecer de poca importancia que los melismas previstos para la contralto no tengan nada que ver con una seguidilla manchega y constituyan, en última instancia, una licencia folclórica al cante flamenco.

El personaje de Dulcinée experimenta, gracias a su encuentro con Don Quijote, una purificación que debió de resultar francamente tranquilizadora para las ideas morales de la burguesía de su momento pero que no llega a proporcionar a la bella joven un puesto al lado de un hombre honrado aunque poco realista. Con una perspectiva subrepticamente machista,¹¹ libretista y compositor sitúan a Dulcinée en un lugar equidistante entre Traviata (desorientada y caída) y Carmen (regida por su libido y peligrosa por tal motivo). La caracterizan sus pretendientes antes de que el público la vea ni oiga:

Rodriguez – Dulcinée est certes jolie, | Mais on doit l'aimer seulement | Comme on cueille une fleur, un matin de printemps, | Autrement c'est folie!

Juan (avec un soupir attristé) – Je l'adore pourtant, | Cette perverse enchanteresse.

Rodriguez – Si tu l'aimes d'amour fervent, que de tristesse | Tu te réserves, mon pauvre ami! (Massenet/Cain 1986: 32)

Su inclinación hacia la coquetería se demuestra también ya en el primer acto, cuando Don Quichotte le brinda una serenata y es sorprendido por otro galán. La muchacha les desarma jugando con los sentimientos de ambos, lo que por otro lado contrasta con las emociones del caballero, exteriorizadas en palabras serias, incluso algo almibaradas – como las que le acompañarán al final de la pieza, desde el bosque al más allá.

Carl Dahlhaus ha identificado la tensión básica de esta ópera, concretada en esta y en otras escenas, con el conflicto de dos personas que no hablan el mismo lenguaje; si lo hacen por algunos momentos, como en el cuarto acto donde se sobreponen sus líneas melódicas, la coincidencia transporta la desilusión del idealista por la cortesana. Con ello, la ópera de Mas-

¹¹ En ello consiste, obviamente, la clave que explica la distorsión experimentada por Dulcinea y que no entendía Brèque («On n'arrive pas à s'expliquer comment Le Lorrain, et Cain après lui, ont pu transformer la paysanne Aldonsa [sic] Lorenzo en une citadine éprise de l'amour et du plaisir [sic], point de mire d'une cour de galants qui se disputent ses faveurs»; 1986: 9).

senet reduce la novela española a una constelación conflictiva que el texto primitivo ni conocía. Moraleja y sentimentalismo se alían con un pathos ajeno a Cervantes, en una trama completamente rehecha.

El contraste entre el *Don Quichotte* de Massenet y la siguiente obra que nos ocupará resulta impresionante si tenemos en cuenta que apenas miden doce años de distancia entre uno y otra.

Cuando Manuel de Falla (1876-1946) aceptó la invitación de la princesa Winaretta Edmond de Polignac que le encargó una pequeña ópera para el escenario de su palacete parisino, el compositor español se vio confrontado con el desafío de redactar él mismo un libreto para una composición cuyas características estaban en gran medida predeterminadas por los deseos de la mecenas que había pedido creaciones paralelas a otros compositores tales como Igor Stravinski o Erik Satie.

Tras los argumentos andaluces o gitanos de *La vida breve* y de *El amor brujo*, Falla optó en este caso por un asunto cervantino; de hecho, decidió convertir en ópera de cámara uno de los episodios de la *Segunda Parte* del *Quijote* que gracias a su ambientación en un espacio cerrado y por su espectacularidad con diferentes niveles de ficción con sus correspondientes personajes se prestaba de forma ideal para un escenario pequeño con reparto y orquesta reducidos.

El musicólogo Eckhard Weber que en su tesis doctoral analiza con detenimiento la génesis del *Retablo de Maese Pedro*¹² sostiene que el compositor no solamente recurrió al texto cervantino (concretamente, a II/25 y II/26) en cuanto base para un argumento musicable, sino que consultó y cotejó varias ediciones de la novela para crear un libreto que se adecuara al estado del castellano del Siglo de Oro y a la necesidad de reflejar un discurso arcaizante del protagonista en sus intervenciones.

Que la fidelidad a la que el propio Falla consideraría obra cumbre de las letras españolas no fuese casual, sino de importancia crucial se desprende también por la doble dedicatoria que el compositor antepuso a la partitura: «Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto | a la gloria de | MIGUEL DE CERVANTES | y el autor la dedica a | MADAME LA PRINCESSE

¹² Cf. Weber 2000; sobre la ópera de Falla, conviene consultar, además: Hoffelé 1997, Leister/Rieger 2001, Gille 2005 y Nommick 2005b.

ED. DE POLIGNAC» (Falla 1924: s.p.) – y el empeño por la mayor proximidad posible al texto de referencia constituye un caso diametralmente opuesto al carácter apenas vagamente evocador del texto cervantino que se aprecia en el libreto de Massenet.

Si partimos en nuestro estudio del proceso de la selección efectuada por Falla, salta a los ojos que aquí, y aún mucho más que, por ejemplo, en el caso de Boismortier, se escoge un solo pasaje, de flagrante brevedad en comparación con la mole textual del original. En rigor, son sólo el final del capítulo 25 de la segunda parte y la primera mitad del 26 los que hallan entrada en el libreto de Falla. Tal limitación admite una explicación en al menos dos niveles.

Por una parte, se tendría en muy buena cuenta la duración aproximada de la obra, las posibilidades de espacio y los recursos musicales previstos para la realización escénica. La mecenas parisina había establecido el número de cantantes/personajes y de músicos de orquesta en 4 a 5 y en 16, respectivamente, y había manifestado el deseo de que la pieza durara unos 25 minutos. Falla respetó bastante escrupulosamente el marco de tiempo indicado, se limitó a tres papeles cantados, pero aumentó el aparato instrumental hasta un total de 19 instrumentos de melodía y seis de percusión. No obstante, esta carga orquestal persigue sobre todo una diferenciación de efectos sonoros; sólo en poquísimos pasajes se llega a un *ff* del conjunto, las cuerdas y la trompeta tocan a menudo en sordina, y el compositor propuso incluso una distribución específica de los músicos para garantizar transparencia acústica y asegurar, por ejemplo, que fuera audible el clavicémbalo.

Por otro lado, la elección de Falla pone de relieve una de las mayores preocupaciones del *Quijote* a la que el compositor confiere un tratamiento particular y privilegiado. Cervantes presentaba un teatro de títeres con un mundo medieval en miniatura en el que irrumpe un trastornado Don Quijote que no sabe distinguir entre realidad y ficción. Falla insiste en la problemática de la construcción o escenificación de un universo ficcional dentro de la ficción, complicando la presentación y proponiendo un doble juego de reflejos; no sólo habrían de aparecer como tales los muñecos del retablo que representan, mudos, a Don Gayferos o Melisendra, sino también los personajes pretendidamente humanos que participan en la función teatral o asisten

a ella, dotándoles así de una artificialidad adicional¹³: Maese Pedro, el muchacho que debía «servir de intérprete y declarador de los misterios de tal retablo» (Cervantes 1992: 753), Don Quijote, Sancho y demás público de la función del retablo...

Se construye así un doble escenario: en primer término, el reparto cantado constituido por Don Quijote (bajo), Maese Pedro (tenor), el *trujamán* que comenta y narra la acción representada en el segundo nivel (voz blanca) al que se añaden varios papeles mudos (Sancho, ventero, estudiante, paje, hombre de las lanzas y alabardas); en segundo lugar, las figuras del retablo, personajes de ficción ambientada en la Edad Media, exhibidas ante las "reales": Don Gayferos, Don Roldán, Melisendra, Carlo Magno, el Rey Marsilio y el Moro Enamorado.¹⁴ La superposición de diversos niveles ficcionales y las posibles confusiones que de ellos y de su choque con la realidad pueden derivar, elemento crucial del *Quijote*, alcanza aquí una dimensión lúdica más amplia, extraordinaria y fascinante.

Los medios musicales con los que se realiza este juego, son asombrosamente modernos en su eclecticismo, en su comedimiento pero también en su recurso constante a las tradiciones de la música antigua y la música popular españolas que constituye un factor más de *extrañamiento*.

Tal se aprecia ya, por ejemplo, cuando el muchacho procede, tras una breve introducción en la que Maese Pedro invita al público a asistir a la función, a anunciar la historia de la liberación de la hermosa Melisendra. Las detalladas «Notas sobre la ejecución vocal» que Falla antepone a la partitura subrayan el carácter artificial de la representación, al indicar que «[h]abrà que evitar rigurosamente todo amaneramiento teatral en el estilo vocal de los tres personajes cantores» (Falla 1924: s.p.). Este *trujamán* atestigua la deuda con el teatro popular ambulante: «voz nasal y algo forza-

¹³ Ya en 1733, el autor portugués António José da Silva "O Judeu" había concebido su libreto *A vida do grande Dom Quixote e do gordo Sancho Pança* para una función de ópera con bonifrates, un tipo de marionetas articuladas con varitas, en el Teatro do Bairro Alto de Lisboa.

¹⁴ En principio, parece que estaba previsto encajar el segundo escenario dentro del primero, haciendo representar a todos los personajes de los dos niveles por títeres de tamaños diferentes, movidos con ayuda de hilos o a mano, mientras que los cantantes se situarían fuera del escenario; evidentemente, en la práctica pueden existir otras soluciones, tal y como lo han demostrado los directores escénicos y los escenógrafos responsables de su realización en cuanto espectáculo en diversos teatros desde 1923. Más información brinda Hoffelé 1997.

da; voz de muchacho pregonero, de expresión ruda y exenta, por consiguiente, de toda inflexión lírica» (Falla 1924: s.p.). Falla aleja conscientemente de un canto demasiado operístico o teatral a los dos personajes representantes de una realidad popular para los que la ficción de Don Gayferos y Melisendra nunca deja de ser tal, mientras que sí concede mayor expresividad al papel de Don Quijote cuya línea vocal ya se entrega a un *cantabile* extasiado (al hablar de Dulcinea), ya expresa su irritación gritando en quintas y octavas puras cuando destroza los títeres.¹⁵

En melodía, armonía, ritmo y demás principios compositivos se verifica una constante combinación de técnicas procedentes de la música del Siglo de Oro y de elementos del folclore musical.¹⁶ En ello, Falla se atiene claramente a las directrices estéticas que había señalado él mismo:

La sustancia de la vieja música, noble o popular española es [...] la sólida base sobre la cual se ha organizado esta composición, cuyos medios y procedimientos musicales cambian según las épocas que éstos pretenden evocar; ya sea la de la historia romancesca que se representa en el Retablo, ya sea la otra época, mucho más cercana, en que se desarrolla la acción de los personajes reales. (cit. según Weber 2000: 309).

En suma, resulta significativa la cercanía, buscada y conseguida en varios niveles, de la ópera de Falla con respecto a Cervantes. La documenta no sólo el *leitmotiv* de la locura en cuanto desconocimiento de las fronteras entre ficción y realidad que caracteriza a Don Quijote, sino asimismo el desarrollo complicado de este elemento a partir del motivo, ya elaborado por Cervantes, de la representación dentro de la novela, y, desde luego, el recurso estético consciente, casi diríamos documental, a materiales musicales procedentes del contexto cultural del *Quijote* y de los ámbitos que éste también evoca.

Del teatro del retablo cervantino, llevado a cabo para un personaje de ficción que confunde "su" realidad con la ficción de sus lecturas, se llega aquí, con un rizo que apunta hacia la estructura de cajas chinas, a una ópera de cámara en un doble escenario, con dos tipos distintos de títeres, situados

¹⁵ Vale la pena citar in extenso la indicación del compositor: «La parte de Don Quijote deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exajerando [sic] la interpretación de las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Una voz tan nerviosa y enérgica como ágil y rica en matices expresivos, será indispensable para la exacta ejecución de esta parte.» (Falla 1924: s.p.)

¹⁶ Para un análisis musicológico detallado remito a Weber 2000: 256-329.

ante el público del siglo XX (ó XXI) con la evocación musical paralela de dos distancias históricas diferentes.

Para introducir una vuelta de tuerca metaficcional más, terminaremos nuestro recorrido con una singular creación del pasado más reciente: *Don Quijote* de Cristóbal Halffter (*1930), cuyo estreno en el Teatro Real de Madrid (23 de febrero de 2000), con dirección escénica y escenografía de Herbert Wernicke, poco después fallecido, se erigió en un triunfo que desde entonces ninguna ópera contemporánea ha logrado alcanzar en España.

Donde Manuel de Falla ilustraba el problema del choque entre mundo real y universo de la ficción, destacando a través de un episodio ejemplar uno de los asuntos de mayor envergadura de la novela cervantina, Halffter y su libretista Andrés Amorós enfocan la misma relación, consustancial de todo fenómeno literario, en un intento de visión total del libro bajo el signo de la utopía.¹⁷ Para tal, no basta Cervantes; en esta ópera que ofrece al mismo tiempo una síntesis esencialista de todo el *Quijote*, el hipotexto y su creador se ven confrontados y enriquecidos con toda una serie de representantes de las letras hispánicas y sus obras.

Resulta ser uno de los grandes atractivos del libreto de Amorós y de la música de Halffter el que satisfagan una pretensión a partes iguales filosófica y estética en una obra que a pesar de su brevedad (se trata de un solo acto cuya duración no supera las dos horas) y sin renunciar a los episodios más tópicos (molinos de viento, rebaños) presenta un *Don Quijote* condensado, por así decir redondo; en él se desarrollan, ejemplifican y abstraen los ideales, pensamientos, dudas y desvaríos no sólo del héroe epónimo, sino también de otros personajes y, más aún, del autor Miguel de Cervantes, en una polifonía sincrónica impactante.

Puede entenderse perfectamente tal polifonía en un sentido musical: Cristóbal Halffter prosigue consecuentemente el empeño de Falla por recuperar la tradición autóctona española en cuanto cantera para una labor de atau-

¹⁷ Halffter (2000b: 54-56): «[...] la necesidad que tiene el ser humano de volver a planearse la utopía como fundamento de su existencia. Una utopía basada en la cultura y una cultura que tiene en el conocimiento y la sensibilidad sus principios [...]». A propósito del *Don Quijote* de Amorós y Halffter, pueden leerse con provecho las páginas de Amorós 2000b, Halffter 2000b, Marina 2000, Gan Quesada 2004, y la entrevista Romero/Halffter 2004.

jía con motivos y técnicas, citando fragmentos de obras de los compositores renacentistas Antonio de Cabezón, Juan del Encina y Francisco Correa de Araújo. Pero también el texto del libreto de Andrés Amorós es polifónico: lo constituyen numerosos fragmentos provenientes de las cantigas de amigo, del *Cancionero Musical de Palacio*, Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Machado y Unamuno que llegan a formar un auténtico mosaico representativo de los hitos de la literatura peninsular.

Halfpiter procura superar la típica estructura narrativa de la ópera; ello no sólo significa la renuncia a un armazón argumental discontinuo con recitativos y árias o conjuntos como es habitual del libreto tradicional (opción que no deja de coincidir con otra línea entretanto consagrada cuyos máximos representantes serían Wagner, Strauss y Alban Berg – conforme ha demostrado convincentemente Gan Quesada¹⁸), sino también una nueva funcionalización de elementos narrativos tales como los consabidos molinos o la hoguera del patio que ahora sirven para ilustrar mensajes simbólicos o ideológicos.

Respecto a tales mensajes hay que señalar que el problema del ideal y de la utopía se combina en la ópera con la tensión que existe entre libertad y represión, también y muy particularmente en el ámbito de la literatura. El planteamiento central venía ilustrado, en la producción madrileña (el libreto no lo especifica), por la imponente escenografía que presentaba una montaña de libros: una pirámide de literatura que apunta hacia el telar, peculiar torre de Babel que amenaza con aplastar a cuantos se mueven por el escenario y naturalmente no lleva a parte alguna; desenmascara así las ambiciones de los personajes como irrealizables. No hay reconciliación ni punto de unión entre universo anhelado y realidad impuesta.

La rueda de citas se abre con el famoso ovillejo «¿Quién menoscaba mis bienes?», en el texto cervantino puesto en boca del infeliz Cardenio y cuya última estrofa canta en la ópera de Amorós y Halfpiter el propio Cervantes. Remitiendo a la complejidad del mundo y a sus contradicciones, representa una actitud crítica ante cualquier mundivisión simplista o ante la vana confianza en soluciones fáciles; al mismo tiempo, el creador Cervantes se convierte con él en polo opuesto a su producto Don Quijote quien no puede aceptar la realidad. Ahora bien, la proximidad de los dos en cuanto figuras

¹⁸ Gan Quesada (2004: 8-9).

fracasadas es evidenciada por un truco del compositor (aplicado también al binomio femenino de Aldonza y Dulcinea, ambas presentes en escena): los dos papeles corresponden al mismo tipo de voz, a un barítono, con líneas melódicas que constantemente se acercan o incluso coinciden.¹⁹

A continuación, se presenta una escena de ecos pirandellianos o unanimianos: Dulcinea y Aldonza, pareja disociada (real y virtual, realista e idealizada) instan al indeciso autor a ser crítico – y, sobre todo, a crearlas.

Pero donde el *Don Quijote* madrileño del 2000 marca su veta más seria y más política es en la respuesta tan atormentada como comprometida que facilita a quienes se preguntan qué camino se ofrece para la utopía y la fantasía. La familia y los vecinos de Don Quijote tenían una solución, cuyas funestas consecuencias ilustran *a posteriori* Amorós y Halffter. En la quinta escena, los personajes cervantinos no sólo queman en la famosa hoguera de I/6 los libros de caballerías, sino ahora también, en una pirueta metaficcional que desafía toda lógica, textos de autores que no han vivido ni escrito todavía; arrojan a las llamas incluso el libro del que provienen y que es en este momento una obra *in fieri*. En su furor inquisitorial son acompañados por un coro que cerrará la escena con un ordinario «Hoy comamos, hoy cantemos, hoy bebamos y bailemos» y por una banda militar: mientras Dulcinea y Aldonza consuelan al desolado caballero, parece triunfar así lo adocenado y vulgar sobre lo sublime.

Este aparente fracaso se relativiza, sin embargo, en la escena final que acentúa dramáticamente el contraste entre Cervantes y Quijote a través de un auténtico *showdown*. El moribundo caballero exige conocer de su autor los motivos de su malogro; y se entera de que para él, en cuanto mito, zozobras y descalabros constituyen victorias:

[...] tus triunfos son tus derrotas y fracasos...tú eres un mito, y los mitos no nacen por ley de naturaleza, nacen de la fantasía y viven en las mentes de los seres humanos que luchan por desfacer entuertos y traer la justicia a este mundo. (Halffter/Amorós 2000a: 32)

Se defiende así la causa de la utopía, cifrada en un libro que se constituye en herencia, aquí hecha música: libro que –si bien puede ser quemado por los

¹⁹ Dice Halffter en su entrevista con Justo Romero: «Son la dualidad: la unidad duplicada, por eso he querido la misma tipología vocal para ambos.» (Romero/Halffter 2004: 18)

representantes de la represión— existirá en la memoria cultural de cuantos querrán recordar una historia.

Tras el examen de diferentes intentos (Boismortier, Paisiello, Falla) de seleccionar episodios del *Quijote* para su reelaboración musical en épocas y contextos culturales distintos, en aras de funcionalizaciones harto divergentes, desde la concentración a la ampliación, con recursos musicales y escénicos dispares, contrastados con una versión pretendidamente global, en realidad muy distante de su modelo en lo que a ideología y humor se refiere (Massenet), un último ejemplo (Amorós/ Halffter), ya en el umbral del nuevo siglo, manifiesta una visión compleja a la vez que lúdica y experimental de contenidos y objetivos de la novela cervantina, sustituyendo la reducción tópica por una nueva síntesis tras el derribo.

Resulta obvio que algunas fórmulas que a veces se encuentran en una literatura crítica muy preocupada por la simplificación de lo variopinto, no pueden hacer justicia a la realidad; así —y por sólo ceñirnos a un tópico de la crítica cervantina que ha tenido sus ecos también en quienes han estudiado las versiones operísticas—, tanto la celebración sin rebozo de un ideal amoroso incondicional en *Don Quichotte chez la Duchesse* como el placer de la ironía en la ópera de Amorós y Halffter desvirtúan o al menos relativizan el postulado de una idiosincrasia cómica de los Quijotes en la recepción (o recreación) de los siglos XVII y XVIII frente a otra melancólica o seria de épocas posteriores. El potencial del *Quijote* cervantino es tal que también en las versiones musicales admite y provoca un amplio abanico de posibilidades.

El breve paseo panorámico en el que nos hemos detenido en algunas destacadas escalas de la trayectoria operística del *Quijote* sólo ha podido iluminar unas pocas facetas de unas obras complejas y necesitadas de un estudio más detenido, recontextualizador, comparatista e interdisciplinario. Con todo, habrá quedado claro cuántas cuestiones intrincadas plantean libretos, partituras y producciones escénicas de estos *otros* Quijotes, los musicales, y cuánta variedad presenta una línea de la recepción, intertextual y transgenérica, demasiado poco examinada todavía, de una de las grandes obras de las letras españolas.

Bibliografía

Textos y partituras

- Boismortier, Joseph Bodin de/ Favart, Charles-Simon (1971): *Don Quichotte chez la Duchesse*, ed. Roger Blanchard, Paris: Heugel, 1971.
- Cervantes, Miguel de (1992): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1992.
- Falla, Manuel de (1924): *El Retablo de Maese Pedro* (partitura con orquesta). London: Chester, s.d. [1924].
- Halffter, Cristóbal/ Amorós, Andrés (2000a): *Don Quijote* (libreto). Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 21-34.
- Massenet, Jules/ Cain, Henri (1989): *Don Quichotte* (reducción para piano), Paris: Heugel, 1989 (repr. de Paris: Heugel, 1911).
- Massenet, Jules/ Cain, Henri (1986): *Don Quichotte* (libreto integral, comentario musical y literario por Gérard Condé), *Avant-Scène Opéra*, 93 (diciembre 1986), 24-73.
- Paisiello, Giovanni/ Lorenzi, Giovanni Battista (2001): *Don Chisciotte [della Mancia]* (libreto), en: Paisiello, Giovanni: *Don Chisciotte* (folleto incluido en la grabación de CD, Dynamic CDS 366/1-2), Genova: Dynamic, 2001, 21-70.

Estudios

- von Adam-Schmidmeier, Eva-Maria (2007): «*Tema con variazioni*: Don Quijote in der Musik», en: Ertler, Klaus-Dieter, Steckbauer, Sonja Maria (eds.): *400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und in den Amerikas*, Frankfurt a.M. etc.: Lang, 2007, 17-28.
- Amorós, Andrés (2000b): «Nuestro *Quijote*». Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 36-47.
- Bardon, Maurice (1931): «*Don Quichotte*» en *France au XVIIème et au XVIIIème siècle, 1605-1815*, Paris: Champion, 1931.
- Brèque, Jean-Michel (1986): «Une flagrante usurpation d'identité». *Avant-Scène Opéra*, 93 (diciembre 1986), 4-11.

- Canavaggio, Jean (2005): *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris: Fayard, 2005.
- Espinós, Victor (1947): *El «Quijote» en la música*, Barcelona: Instituto Nacional de Musicología, CSIC, 1947.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara P. (1993): *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*, New York: Peter Lang, 1993.
- Gan Quesada, Germán (2004): «La resonancia musical del mito cervantino: *Don Quijote* de Cristóbal Halffter», en: Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (folleto incluido en la grabación en CD, Glossa GSP 98004), Madrid, 2004, 8-12.
- Gier, Albert (1986): «Einleitung», en: Gier, Albert (ed.) (1986): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Winter, 1986, 9-13.
- Gier, Albert (1998): *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musiko-literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Gier, Albert (1999): «Schreibweise - Typus - Gattung. Zum gattungsgeschichtlichen Ort des Librettos (und der Oper)», en: Bayerdörfer, Hans-Peter (ed.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten der Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1999. 40-54.
- Gille, Bernard (2005): «*El Retablo de Maese Pedro*: un libreto en el umbral de su música», en: Chapi, Ruperto/Falla, Manuel de: *La venta de Don Quijote/ El Retablo de Maese Pedro* (programa de mano), Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2005, 33-43.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1986): «Musikpragmatik – gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs», en: Gier, Albert (ed.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Winter, 1986, 15-24.
- Hacks, Peter (1980): «Versuch über das Libretto», en: Hacks, Peter: *Oper*, München: dtv, 1980, 199-306.
- Halffter, Cristóbal (2000b): «Mis conceptos sobre la ópera», en: Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 48-60.
- Haywood, Charles (1947): «Musical Settings to Cervantes' Texts», en: Flores, Angel (ed.). *Cervantes across the Centuries*, New York: Dryden Press, 1947, 243-263.

- Hoffelé, Jean-Charles (1997): *Les Tréteaux de Maître Pierre* (libreto integral por Manuel de Falla, comentario musical y literario), en: *Avant-Scène Opéra*, 177 (mayo/junio 1997), 92-117.
- Leister, Peter; Rieger, Angelica (2001): «La recepción del *Quijote* en *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923)», en: *Actas del 5º Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 1999*, Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2001, 793-805.
- Lolo, Begoña (2006): «El *Quijote* en la música europea. Encuentros y desencuentros», en: *Edad de Oro*, 25 (2006), 317-331.
- López Navia, Santiago Alfonso (2005): «Las recreaciones musicales», en: López Navia, Santiago Alfonso: *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»*, Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2005, 175-203.
- Marina, José Antonio (2000): «Introducción a la ópera *Don Quijote*». Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (programa de mano), Madrid: Teatro Real, 2000, 66-71.
- Müller, Ulrich (1995): «Literatur und Musik: Vertonungen von Literatur», en: Zima, Peter V. (ed.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 31-60.
- Nommick, Yvan (2005a): «El *Quijote* en la ópera», en: *Centro Virtual Cervantes*, http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm
- Nommick, Yvan (2005b): «Dos lecturas musicales de *El Quijote*: Ruperto Chapí y Manuel de Falla», en: Chapí, Ruperto/Falla, Manuel de: *La venta de Don Quijote/ El Retablo de Maese Pedro* (programa de mano), Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2005, 9-19.
- Pini Moro, Donatella/ Pini, Giacomo (1992): «Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con uno appendice sulle trasposizioni musicali)», en: Pini Moro, Donatella (ed.): *Don Chisciotte a Padova. Atti della giornata cervantina (Padova, 2 maggio 1990)*, Padova: Editoriale Programma, 1992, 149-268.
- Romero, Justo; Halffter, Cristóbal (2004): «No empezar a dejar ni dejar de empezar: conversación en torno a *Don Quijote*», en: Halffter, Cristóbal: *Don Quijote* (folleto incluido en la grabación en CD, Glossa GSP 98004), Madrid: 2004, 13-18.
- Rosmarin, Léonard (1999): *When Literature Becomes Opera. Study of a Transformational Process*, Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 1999 (= chiasma, 8).

- Ruffinato, Aldo (2007): «Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia», en: Ruta, Maria Caterina/ Silvestri, Laura (eds.): *L'insula del Don Chisciotte*, Palermo: Flaccovio, 2007, 237-251.
- Schneider, Herbert (1997a; 1997b): Artículos «Opéra-ballet» y «Opéra comique», en: Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil, 7, Kassel etc.: Bärenreiter, 1997, col. 641-653, 665-699.
- Weber, Eckhard (2000): *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*, Frankfurt a. M. etc.: Peter Lang, 2000 (= Perspektiven der Opernforschung, 7).
- Weber, Eckhard (2007): «Don Quijote wird König von Japan: Joseph Bodin de Boismortiers Ballet comique *Don Quichotte chez la duchesse*», en: Ertler, Klaus-Dieter/ Humpl, Andrea Maria (eds.): *Der widerspenstige Klassiker. Don Quijote im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. etc.: Lang, 2007, 125-154.
- Wiesend, Reinhard (1997): Artículo «Opera buffa», en: Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil, 7, Kassel etc.: Bärenreiter, 1997, col. 653-665.

Discografía (selección)

—Boismortier, Joseph Bodin de: *Don Quichotte chez la Duchesse*:

dir. Hervé Niquet, 1996

Stephan van Dyck (Don Quichotte), Richard Biren (Sancho Panza), Meredith Hall (Altisidore), Paul Gay (Le Duc / Merlin), Marie-Pierre Wattiez (Paysanne); Le Concert Spirituel
Naxos 8553647

—Falla, Manuel de: *El retablo de Maese Pedro*:

dir. Josep Pons, 1990

Joan Cabero (Maese Pedro), Iñaki Fresán (Don Quijote), Joan Martín (Trujamán);
Orquesta de Cámara del Teatre Lliure
Harmonia Mundi HMC 905213

dir. Eduardo Mata, 1994

Miguel Cortez (Maese Pedro), William Alvarado (Don Quijote), Lourdes Ambriz (Trujamán); Solistas de México
Dorian DOR 90214; Brilliant Classics 6734/3

dir. Maurizio Dini-Ciacci, 1995

Jordi Galofré (Maese Pedro), Ismael Pons-Tena (Don Quijote), Natacha Valladares (Trujamán); I Cameristi
Naxos 8553499

dir. José Ramón Encinar, 2005

Eduardo Santamaría (Maese Pedro), Carlos Álvarez (Don Quijote), Xavier Olaz Moratinos (Trujamán); Orquesta de la Comunidad de Madrid
DG 0028947630944

—Halfñter, Cristóbal: *Don Quijote*:

dir. Pedro Halfñter Caro, 2004

Josep Miquel Ramón (Cervantes), Enrique Baquerizo (Don Quijote), Eduardo Santamaría (Sancho), Diana Tiegs (Dulcinea), María Rodríguez (Aldonza); Coro Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Madrid
Glossa GSP 98004

—Massenet, Jules: *Don Quichotte*:

dir. Alfredo Simonetto

Boris Christoff (Don Quichotte), Teresa Berganza (La belle Dulcinée), Carlo Badioli (Sancho Panza); Coro e Orchestra Sinfonica di Milano della RAI (live)
Opera d'Oro OPD-1240

dir. Michel Plasson

José van Dam (Don Quichotte), Teresa Berganza (La belle Dulcinée), Alain Fondary (Sancho Panza); Choeurs et Orchestre du Capital de Toulouse
EMI 7547672

—Paisiello, Giovanni: *Don Chisciotte della Mancia*:

dir. Valentino Metti, 2001

Sergio Rocchi (Don Chisciotte), Maurizio Leoni (Sancio Panza), Paola Quagliata (La Contessa), Patrizia Macrelli (La Duchessa), Giacomo Gandaglia (Don Calafone), Davide Paltretti (Don Platone), Elena Bertocchi (Carmosina); Orchestra Filarmonica Italiana di Piacenza
Dynamic CDS 366/1-2