

LOLO, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 2007, 787 pp.

El interés que ha venido suscitando en los últimos años el estudio de las recreaciones musicales de la obra cervantina ha dado algunos frutos de especial relevancia entre los que brillan con luz propia las autorizadas aportaciones de Begoña Lolo. La necesidad de esta línea de investigación que pone en valor las fecundas relaciones entre la música y la literatura es muy clara, teniendo en cuenta, además, que se mantiene en buena hora el ritmo de publicación de nuevas versiones de las obras musicales inspiradas en el universo literario cervantino, y muy especialmente en el *Quijote*. Si nos referimos a la ópera, hace pocos meses se ha publicado el *Don Chisciotte* de Manuel García bajo la dirección de Juan de Udaeta. A tiempo de escribir estas líneas tenemos noticia de la aparición en DVD del *Don Quichotte* de Jules Massenet bajo la dirección de Dwight Bennet, y no tardaremos, a buen seguro, en saludar la aparición en el mercado discográfico de nuevas grabaciones que harán las delicias del melómano y proporcionarán objeto de estudio al musicólogo.

Este libro, que ya es una obra de referencia para cualquier estudioso de las recreaciones musicales del *Quijote*, recoge los trabajos expuestos en el Congreso Internacional *Cervantes y el Quijote en la Música* celebrado en Madrid en 2005 entre los muchos encuentros científicos convocados en todo el mundo con motivo del cuarto centenario de la publicación del *Quijote*. La riqueza y pertinencia de sus contenidos quedan perfectamente reflejadas en su estructura: una primera parte se dedica a la recepción de Cervantes y su obra en el ámbito creativo y recreador de la literatura; el segundo y el tercer apartado plantean un recorrido histórico a través de las recreaciones musicales del *Quijote* desde el siglo XVII hasta el XX; el cuarto se centra en la música compuesta para la danza y el ballet, y el quinto, especialmente acertado y revelador, da cuenta del criterio y la experiencia de los representantes del mundo de la creación en sus diferentes ámbitos estéticos.

En el primero de los estudios de la primera parte (pp. 21-38), Jean Canavaggio analiza la recepción inmediata del *Quijote* a lo largo del siglo XVII, cuyas primeras manifestaciones son las traducciones de Thomas Shelton al inglés en 1612 y de César Oudin al francés en 1614, seguidas de la que François de Rosset publica en 1618 de la segunda parte de la obra y de la versión íntegra publicada en 1677 por Filleau de Saint-Martin. También en Francia se dan pronto las primeras recreaciones pictóricas nacidas del pincel de Jean Mosnier y Jacques Lagniet y alguna recreación literaria como la del poeta Saint-Amant, complementada más tarde en Inglaterra por la paráfrasis burlesca de Edmund Gayton, sin olvidar alguna aportación ensayística de tono crítico como la suscrita por Pierre Perrault en 1679. El teatro también se nutre con la inspiración cervantina, tal como demuestran las obras escritas por el español Guillén de Castro, los franceses Pichou y Guyon Guérin de Bouscal y el inglés Thomas D'Urfey ya casi al final de la centuria. No hay que olvidar los resultados de la inspiración libre en el modelo, que alumbra en Inglaterra comedias como la de John Fletcher y Francis Beaumont y poemas épico-burlescos como el de Samuel Butler y novelas como la de Charles Sorel en Francia. En todas estas recreaciones del siglo XVII, en fin, se hace evidente la percepción de don Quijote como un personaje cómico que alumbró una cosmovisión sustentada en la dialéctica de la verdad interior y el mundo real.

En su estudio sobre don Quijote y las leyendas de los caballeros errantes, y a través de las obras de Massenet y Strauss, Claudia Colombati (pp. 39-60) demuestra que la esencia poética del personaje cervantino, reflejo del mundo de sueños y libertad de su autor, es íntimamente musical no en el sentido que Kierkegaard proponía para el *Don Giovanni* de Mozart, sino en la medida en que la experiencia emocionante de la simbología caballeresca en su eterna condición errante trasluce la esencia profunda de la poesía y de la música.

Florencio Sevilla (pp. 61-87) demuestra con una detallada y sólida argumentación que nuestro autor más universal es, sin embargo, un auténtico desconocido, toda vez que su vida y su obra siguen planteando a los estudiosos un buen número de problemas pendientes de resolución. Por una parte, la biografía de Cervantes presenta zonas de oscuridad e incertidumbre; por otra, la transmisión de sus obras adolece de problemas textuales tales como la falta de una edición canónica, entre otros igualmente significativos, y en tercer lugar su creación literaria, que ofrece logros únicos

en la historia de la literatura, no se presta fácilmente al encasillamiento en buena medida por la singular concepción de lo literario que tiene el autor, especialmente evidente en el *Quijote*, cuyas principales primicias son el perfecto ensamblaje de sus dos partes, la propiedad con que se mantiene el desarrollo de la historia, la original concepción de la locura de su protagonista, las dificultades que afectan al punto de vista a través de la compleja estrategia narrativa, las manipulaciones del tiempo y la difícil y esmerada elaboración estilística.

La conversión de Cervantes en “escritor nacional” es analizada por Joaquín Álvarez Barrientos (pp. 89-114). El proceso se inicia en el siglo XVIII de modo paralelo, curiosamente, al contrario, representado por una corriente anticervantista principalmente representada por los académicos Nasarre y de Montiano, pero sus consecuencias positivas son más importantes, como demuestran la edición del *Quijote* por parte de la Real Academia Española y la consolidación de su autor al ser introducido en las historias de la literatura, entre otros hechos. En 1905 es fundamental la conmemoración del tercer centenario de la publicación de la novela. Unos y otros son hitos de la conversión de Cervantes y su principal obra no sólo en un emblema identitario de España sino también en un símbolo cultural de trascendencia universal, estímulo de diferentes lecturas y muy diversas apropiaciones, desde políticas hasta esotéricas.

La segunda parte del libro, dedicada a la presencia de Cervantes en la música desde el siglo XVII al XIX, se abre con las reflexiones que plantea Begoña Lolo (pp. 118-150) acerca de la dificultad de esta recepción, especialmente escasa y poco significativa en el siglo XVII salvo excepciones como la representada por *La insigne, entretenida, y celebrada fiesta...*, de Rafael Seugon, representada y editada en Barcelona en 1633, cuyo interés radica, entre otros valores, en la combinación de música instrumental con la actuación de formaciones corales. El panorama no mejora mucho en el siglo XVIII, en el que destaca la comedia *Las bodas de Camacho* de Juan Meléndez Valdés, con música de Pablo Esteve (1784), y hay que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que la temática cervantina se asiente en la música española gracias a su importante presencia en la zarzuela. Una muestra muy significativa de esta presencia es *La venta encantada*, cuyo libreto de Bécquer bajo seudónimo (Adolfo García) alumbra la partitura de dos obras estrenadas en 1871: una zarzuela de Antonio Reparaz y una ópera de Miguel Planas.

Susana Antón Priasco (pp. 151-170) da cuenta de la presencia del *Quijote* en la fiesta con la que se acogió en Perú en 1607 el nombramiento del virrey Juan Manuel de Mendoza y Luna, en la que se celebró en la corte un torneo en el que algunos de los caballeros participantes tomaron sus nombres del *Quijote*. La representación con acompañamiento musical que precedió a la quinta lanza estuvo protagonizada por varios personajes caracterizados como don Quijote, Sancho, el barbero y el cura disfrazado de princesa Micomicona según la inspiración del capítulo I, 27 del *Quijote*, obra cuyo conocimiento se entendía exclusivamente reservado a la élite cortesana que primaba en la pirámide de la sociedad virreinal. Bárbara P. Esquivel-Heinemann (pp. 171-186) se ocupa a continuación de la presencia del *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX, en cuyo seno se gestan las primeras composiciones musicales conocidas inspiradas en la novela cervantina. La primera de ellas, *Il Don Chisciotte Della Mancia*, probablemente escrito por Marco Morosini y con música de Ruggiero Fedeli, se representa en 1680. Entre otras obras estrenadas en el siglo XVIII es especialmente destacable el *Don Chisciotte de la Mancia* de Giovanni Paisiello con libreto de Giambattista Lorenzi, estrenada en 1769; a lo largo de este siglo se representan además tres óperas inspiradas en la novela intercalada de “El curioso impertinente”. El siglo XIX no es tan productivo, si bien nos lega aportaciones de compositores tan famosos como Gaetano Donizetti, autor de la ópera *Il furioso all'Isola di San Domingo* sobre libreto de Jacopo Ferretti, representada en 1832. Por lo que respecta a la música alemana, Eckhard Weber (pp. 187-205) estudia la ópera *Don Quixote* de Wilhelm Kienzl (1898), que pretendió componer una obra lírica basándose en la novela entera y poniendo de relieve sus aspectos más graves, empezando por la caracterización de su protagonista como héroe trágico capaz de destruir sus mismos ideales después de una existencia que supone en sí misma un error y un engaño.

El primer apartado de la tercera parte –dedicada a las recreaciones musicales de la obra cervantina en el siglo XX–, titulado “Del mito a la desmitificación”, se abre con las reflexiones que Yvan Nommick (209-239) dedica a las metamorfosis, las fantasías y las nuevas visiones del personaje en la música de la pasada centuria. La obra clave en el panorama de la música instrumental es el poema sinfónico *Don Quixote* op. 35 de Richard Strauss, que pone de relieve la

caracterización de los personajes con una síntesis formal de varios géneros y un uso magistral de los recursos orquestales. En cuanto a la ópera, el *Don Quichotte* de Jules Massenet sobre un libreto de Henri Cain (1910) se singulariza por dar vida a Dulcinea. Mayor hito significa aún *El retablo de maese Pedro* compuesto por Manuel de Falla entre 1919 y 1923 con una gran riqueza de fuentes, modelos y técnicas. No pueden olvidarse las recreaciones de Óscar Esplá (1924) y Maurice Ravel (1933). La segunda mitad del siglo nos depara óperas como el *Don Quijote* de Cristóbal Halffter (1996-1999) sobre un libreto de Andrés Amorós y *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon, compuesto entre 1984 y 1986 sobre el texto cervantino y el cuento de Kafka “La verdad sobre Sancho Panza”, y obras instrumentales como *La resurrección de Don Quijote* de José García Román, compuesta entre 1993 y 1994.

En cuanto a la presencia cervantina en la música estadounidense del siglo XX, Carol A. Hess (pp. 241-252) pone en evidencia la frontera difusa apreciable en Estados Unidos entre lo “popular” y lo “artístico” en las recreaciones vocales e instrumentales de la obra literaria original, cuyo protagonista, en su dimensión iconoclasta, ha inspirado a cantautores progresistas como Gordon Lightfoot en plena década de los setenta y a los autores de otras obras de corte populista, desde las operetas estrenadas a finales del siglo XIX hasta el ballet *Don Quixote* creado en 1965 por el compositor Nicolas Nabokov y el coreógrafo George Balanchine. También hay una lectura idealista que ha alumbrado obras como el musical *Man of La Mancha*, compuesto por Mitch Leigh sobre el libreto de Dale Wasserman y estrenado en 1965. Por lo que respecta a la música latinoamericana, Carmen Cecilia Piñero Gil (pp. 253-269) se centra en la obra del compositor chileno *Palabras de Don Quijote* escrita en 1970 para barítono y orquesta, ejemplo de la apropiación textual, que el mismo compositor reivindica, de varios fragmentos de la novela cervantina que se convierten en un *collage* de notable fuerza creativa por el tratamiento instrumental y su relación con la voz solista. Volviendo a Estados Unidos, la ópera *Don Quixote*, compuesta por John Eaton y estrenada en 1995 en Chicago, es estudiada por Beatriz Montes Arribas (pp. 271-284), quien da cuenta del protagonismo expresivo de los instrumentos, la dimensión dramática de los protagonistas y la captación del mundo onírico de don Quijote en esta selección de fragmentos teatrales basados en la novela y divididos en catorce escenas, un prólogo y un epílogo.

Adela Presas (pp. 285-303) se ocupa de la trascendencia musical del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, conmemorado en 1905, que estimuló un buen número de recreaciones musicales y de celebración de funciones auspiciadas por entidades tan relevantes de la capital como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Teatro Real, el Ateneo y el Conservatorio, tres de las cuales tuvieron como principal protagonista a Tomás Bretón. El saldo creativo del impulso que supuso el tercer centenario es evidente: las dieciséis obras compuestas en 1905, himnos aparte, significan más de la mitad de las que se escribieron en la segunda mitad del siglo anterior y casi la mitad de las compuestas en la primera década del siglo XX. A partir de este año decisivo en los tratamientos musicales del *Quijote* las partituras puramente instrumentales inspiradas en la obra cervantina experimentarán un aumento muy significativo.

En su trabajo sobre la música para guitarra inspirada en Cervantes, Germán Labrador López de Azcona (pp. 307-321) hace notar la falta de obras de este tipo hasta el año 1947, año en el cual Julián Bautista compone la música incidental para la representación de dos entremeses cervantinos en Buenos Aires. En todo caso, hasta el último cuarto del siglo XX no podemos hablar de una importante producción guitarrística de partituras de inspiración cervantina dentro de la cual, a título rigurosamente personal, no puedo dejar de destacar la delicada y exquisita composición de Erik Marchelie *Don Quijote y Dulcinea* (1998) para guitarra y violoncello. Más destacada ha sido la presencia de la guitarra en las conmemoraciones del cuarto centenario, en el que se han estrenado obras de Zulema de la Cruz, Tomás Marco, Javier Jacinto Rial y Carlos Cruz de Castro.

Elena Torres (pp.323-344) analiza las influencias literarias y musicales en el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, compuesto como respuesta al encargo que le hizo en 1918 la Princesa de Polignac. No es casual que Falla, lector asiduo de la obra de Cervantes, optase por una recreación musical de inspiración cervantina, acometiendo en solitario la elaboración del libreto a partir del capítulo II, 26, si bien introdujo algunas otras frases de los capítulos más celebres de la novela en beneficio de la coherencia y la fuerza dramáticas, siempre con un enorme respeto al modelo literario. Por lo que respecta a las influencias musicales, parece bastante claro que el compositor más influyente en la obra de Falla fue Igor Stravinsky. Más presente en las recreaciones

musicales del *Quijote* es el episodio de los molinos, que inspira la composición de Isaac Albéniz a la que Jacinto Torres Mulas dedica su estudio (pp.345-371). Los biógrafos del compositor recogen sus proyectos cervantinos, entre los que hay que poner de relieve la *Aventura de los Molinos*, una pieza dedicada al momento más representativo del capítulo I, 8 y uno de los más conocidos de la obra, cuya partitura para gran orquesta se conserva en Barcelona, en el Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya. Se trata, en fin, de un proyecto que finalmente no llegó a cuajar, al igual que ocurrió con la *Folie Espagnole* que el dramaturgo francés Henri Cain preparaba para Albéniz, identificable con el proyecto operístico *Rinconete y Cortadillo* en el que el músico español pretendía trabajar según se desprende de una carta dirigida a su esposa en 1902.

La música cervantina de los Halffter centra la atención de Germán Gan Quesada (pp. 374-398). Más allá de algunos testimonios visuales de los figurines, decorados y elementos escenográficos ideados por la pintora Maruja Mallo para su puesta en escena, nada se conserva de la música y el libreto de la ópera cómica *Clavileño* op. 8 de Rodolfo Halffter, perdida en uno de los bombardeos que la aviación nacional descargó sobre Figueres en 1939. Once años más tarde retomó la recreación musical cervantina con su obra coral *Tres epitafios para coro a capella* op. 17, una de sus composiciones más difundidas, que completó en 1953. Además, Ernesto Halffter compone *Dulcinea* (c. 1943) como música incidental para la “farsa heroica” del mismo nombre del dramaturgo portugués Carlos Tavares de Andrade, pieza atrevida en algunos de sus procedimientos y concebida para un reducido conjunto orquestal. Con el tiempo, la obra acabó convertida en una *suíte*, una de cuyas partes, la serenata, se editó en 1951 como obra pianística independiente con el título de *Sérénade à Dulcinée*. La aportación musical de Ernesto Halffter a las recreaciones de la obra de Cervantes se completa con la banda sonora de la película *Don Quijote de la Mancha* rodada en 1947 por el realizador Rafael Gil y con el *Nocturno y serenata de Don Quijote a la enamorada Altisidora* estrenada en Alcalá de Henares en 1981. El tercero de los hermanos Halffter, Cristóbal, comienza en 1987 el proyecto de su ópera, en colaboración con Andrés Amorós, autor del libreto cuya redacción definitiva concluye en 1991. Ocho años más tarde finaliza la composición de la partitura de *Don Quijote. Ópera en un acto sobre el mito de Miguel de Cervantes*, que se estrena en 2000 bajo la dirección de Pedro Halffter Caro y que reinterpreta al protagonista como un arquetipo simbólico que encarna una utopía moral y cultural.

La primera versión del *Don Quijote velando las armas* de Óscar Esplá, al que Lourdes González Arráez (pp. 399-414) dedica su trabajo, se estrenó en 1924. Este episodio sinfónico, inspirado en el capítulo I, 3 y compuesto en plena sintonía con los preceptos estéticos que suscribe la vanguardia española de la década, está concebido como una “meditación” –no por casualidad está dedicado a Ortega y Gasset–, no pretende ser una obra de carácter programático y requiere para su ejecución de una amplia formación orquestal. Las obras compuestas en 1947 por otro de los más grandes compositores españoles, Joaquín Rodrigo, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, son estudiadas por M^a Consuelo Martín Colinet (pp. 415-427). La primera de ellas es la *Danza de los tristes augurios*, compuesta para ser interpretada por las mujeres numantinas en la versión de *La Numancia* de Francisco Sánchez Castañer estrenada en Sagunto en 1948. El éxito de la representación anima a Sánchez Castañer a elaborar una tragedia inspirada en los héroes de la resistencia de Sagunto, encomendando el texto a José María Pemán y la música a Rodrigo, que añade otras veinte piezas a la danza que ya había escrito para llegar a la *Destrucción de Sagunto*, estrenado en 1954. Su principal recreación musical cervantina, y una de las más importantes obras de toda su producción, es *Ausencias de Dulcinea* (1948), poema sinfónico inspirado en el que don Quijote compone en su penitencia amorosa de Sierra Morena (*Quijote*, I, 26), que pone de relieve con sus constantes cambios de *tempo* y carácter la faceta más lírica de un don Quijote que convierte a la Naturaleza en testigo de su amor desquiciado.

Pedro González Casado (pp.429-441) aprecia en el *Don Quijote en el Toboso* (1975) de Miguel Asins Arbó determinados rasgos que lo convierten en una visión contemporánea de los postulados nacionalistas de Felipe Pedrell. La obra recrea los capítulos 8, 9 y 10 del *Quijote* de 1615, permitiendo la identificación de los personajes con determinadas melodías fáciles de recordar en los que los temas musicales se relacionan con el estado anímico de los protagonistas y con la descripción del paisaje, como hiciera Felipe Pedrell en sus composiciones. Los conceptos pedrellianos aplicados a la música escénica y al sinfonismo son aplicables a la obra de Asins Arbó,

heredera de la gran tradición nacionalista española que dimana de Wagner y enlaza con los postulados de Pedrell, fundador de la escuela nacionalista española.

Después de la anterior serie de aportaciones dedicadas a la música española, las recreaciones musicales de los franceses Massenet, Ibert y Ravel son estudiadas por Mara Lacchè (pp. 444-461). Según la investigadora italiana, el protagonista del *Don Quichotte* de Massenet está caracterizado por un ideal de generosidad y noble renuncia. Una concepción similar se deriva de la dimensión del amor y la religiosidad caballerescas de las *Chansons* compuestas por Ravel e Ibert a partir, respectivamente, de textos de Paul Morand y Alexandre Arnoux. Por lo que respecta a Massenet, su obsesión por la Muerte y la Mujer guarda una relación clara con la dualidad Eros-Thanatos tan presente en la recepción de lo español de una parte de la cultura francesa durante los siglos XIX y XX. En cuanto a Ravel e Ibert, se apropian del mito quijotesco como la encarnación de una clasicidad épica y sublime. Unos y otros se guían por la voluntad de la cultura musical francesa de revitalizar el mito, estimulados por sus aspiraciones y reacciones artísticas frente a la tragedia de la condición humana en la primera mitad del siglo XX. Las *Chansons de Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice Ravel también son estudiadas por Marie-Noëlle Masson (pp. 463-472). Originadas por el encargo que se le hizo en 1928 para la película de Georg W. Pabst sobre textos de Paul Morand, no llegaron a convertirse finalmente en la banda sonora prevista en beneficio de la partitura de Jacques Ibert. No obstante, Ravel concluyó la composición en 1934 como una obra de género vocal en cuyas tres canciones Morand refleja concisamente la cosmovisión barroca y mudable en la que se basa don Quijote. La aportación francesa sigue presente en las páginas que Stéphan Etcharry (pp.473-489) dedica a la presencia de Cervantes y el *Quijote* en la obra del polifacético Henri Collet, cuyo compromiso con la obra cervantina comprende su faceta divulgadora como pedagogo y traductor y también su dimensión de recreador literario, presente en su novela *L'Île de Barataria*. Por lo que toca a su producción musical, Cervantes inspiró a Collet tres recreaciones musicales en las que, sin embargo, resulta muy significativa la ausencia de cualquier alusión a don Quijote: *La Cueva de Salamanca* (1923), *La Gitanilla* (1929-1934) y *Cervantes à Alger* (1937).

El poema sinfónico *Don Quijote* (1897) de Richard Strauss es objeto de atención de las dos siguientes contribuciones. En la primera de ellas, José M. García Laborda (pp. 491-508) deja claro que el objetivo de Strauss al acercarse a lo español no es renovar su lenguaje musical, sino brindar nuevos temas literarios a su música programática. El compositor alemán apenas tiene conocimiento de nuestra música a tiempo de crear su obra, y los ambientes musicales de Berlín y Munich tampoco se caracterizan precisamente por la proximidad a cualquier influencia española, de modo que su único objetivo es dotar a su obra de un argumento específicamente español impregnándola de la ampulosa estética posromántica cuyo protagonista es el héroe victorioso concebido por Nietzsche. Por otra parte, no es fácil seguir la influencia del poema sinfónico de Strauss en la música española más allá de la alusión directa del poema sinfónico de Gerardo Gombau *Don Quijote velando las armas* (1945). En la segunda de las aportaciones dedicadas a la recreación de Strauss, Kazimierz Morski (pp. 509-520) observa en sus tres poemas sinfónicos –*Don Juan*, *Till Eulenspiegel* y *Don Quijote*– una continuación del modelo listziano, si bien caracterizada por una tendencia más descriptiva, particularmente evidente en el *Don Quijote*, cuya factura musical, como ocurre en el *Till Eulenspiegel*, refleja el declinar de la ilusión, y cuya gestualidad escénica está en buena medida influida por la faceta operística de Strauss. Por lo demás, es muy destacable su capacidad de crear sugestivas innovaciones a través de los efectos sonoros.

La cuota italiana cierra esta segunda parte de la obra de Begoña Lolo con el análisis dedicado por Maurizio D'Alessandro (pp. 521-535) a la recepción de Cervantes en la obra de Goffredo Petrassi, presente en el ballet *Ritratto di Don Chisciotte* (1945) con coreografía de Aurel Millos y la ópera bufa en un acto *Il Cordovano* (1949), inspirada en el entremés *El viejo celoso* de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615. Ambas obras representan la celebración de la locura humana en sus múltiples dimensiones, en un ámbito más ilustrativo que decorativo por lo que respecta al *Don Chisciotte*, que atenúa la crueldad cervantina, y con una intención de denuncia social en *Il Cordovano*, en el que se hace presente la temática del *de vanitate vitae*.

La musicóloga y pianista Ana Vega Toscano (pp. 539-556) firma el primer estudio del segundo apartado de la tercera parte, centrado en la música en el cine cervantino, rastreando la presencia de don Quijote en la radio, la televisión y el cine. En el medio radiofónico es destacable el serial dirigido por Adolfo Marsillach en 1965, con música compuesta por Alberto Blancafort. La

televisión ha dado originales recreaciones, como la serie de dibujos animados de producción española, con música de Antonio Areta, proyectada entre 1979 y 1981 en la pequeña pantalla española. Por otra parte, TVE ha participado en producciones tales como la serie de Manuel Gutiérrez Aragón (1990) con música de Lalo Schiffrin y ha sido vehículo para la producción de largometrajes cuya banda sonora ha sido firmada por compositores de la talla de Michel Legrand, Antón García Abril o Alejandro Massó. Alguna banda sonora cinematográfica, como la compuesta por Daniel J. White para el reciente montaje de Jesús Franco sobre el inacabado *Quijote* de Orson Welles, contribuye al objetivo de dotar de coherencia los dispares materiales sobre lo cuales se realiza la producción. Más antiguas son bandas sonoras como la compuesta por Ernesto Halffter para el *Don Quijote* de Rafael Gil (1947), antes mencionada, o la creada por Waldo de los Ríos para *Don Quijote cabalga de nuevo* de Roberto Gavaldón (1972). En 2002 José Nieto pone música a *El caballero Don Quijote*, de nuevo dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón a partir de la segunda parte de la novela original. En todos estos casos se trata de bandas sonoras de factura predominantemente tradicional, sin explotar de modo relevante las posibilidades de las técnicas electroacústicas, de las que Ana Vega Toscano puede hablar sin duda con especial autoridad por su reconocido interés por el tema.

Jaime Radigales y Teresa Fraile (pp.557-574) vuelven a ocuparse de la música compuesta por Jacques Ibert en 1933 para la película de Pabst, cuya banda sonora no es especialmente reseñable más allá de las canciones del compositor francés, cuyo interés ha trascendido los límites cinematográficos hasta acabar formando parte en la actualidad del repertorio liederístico para bajo. El humor y la parodia son los principales registros de las cuatro piezas que integran la partitura de Ibert: *Chanson du Départ*, *Chanson de Dulcinée*, *Chanson du Duc* y *Chanson de la mort*.

La cuarta parte del volumen que reseñamos se dedica al seguimiento de la presencia del *Quijote* en la danza y el ballet. Bénédicte Torres, que se pregunta en el título del primer estudio de la serie (pp. 577-593) si don Quijote es un “andante caballero bailarín”, observa que las referencias a la danza en el *Quijote* son bastante más reducidas que las que podemos apreciar en los *Entremeses* y las *Novelas ejemplares*. La danza está presente en las bodas de Camacho y en el encuentro con la compañía de Angulo el Malo. En otro sentido, las “zapatas” y las “tumbas” a las que se entrega don Quijote en su penitencia de amor en Sierra Morena son un baile desfasado con la situación. Además, el protagonista es objeto de burla en el sarao que organiza la esposa de Antonio Moreno con motivo de su estancia en su casa. Para Torres, la danza diabólica del moharracho de la compañía de Angulo el Malo y la de las amigas de la esposa de Antonio Moreno conforman una suerte de exorcismo que lleva a don Quijote a recobrar la cordura. Cecilia Nocilli se centra en la presencia de la danza en el capítulo II, 20 de los tres dedicados al episodio las bodas de Camacho (pp. 595-607), en el que las tres danzas que se interpretan –de espadas, de doncellas y de artificio o danza hablada– pueden considerarse como una *morisca*, que es la revalorización de un antiguo ritual propiciatorio de la fertilidad en el que las fuerzas opuestas de la Naturaleza son enfrentadas entre sí. La versión cervantina de la *morisca* es una danza colectiva, a diferencia de la boloñesa, que es de solistas, y su presencia en las bodas de Camacho sintoniza en cierto modo con la crítica que Cervantes dirige contra la sociedad decadente y disoluta del principio del siglo XVII y previene al lector contra la verdadera condición social de Camacho el rico, cuya clase se considera erróneamente artífice de la renovación económica de España.

En cuanto al *ballet* inspirado en el *Quijote*, Clara Rico Osés (pp. 609-626) analiza su presencia en siete *ballets de cour* representados en Francia a lo largo del siglo XVII, siempre de acuerdo con una intención crítica para con los españoles. Desde el *Ballet de Don Guichot et des chats et des rats* (1614) hasta el *Ballet des Bienvenus* (1655), pasando por *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, de cronología incierta, que atesora todos los denuetos que merecen los españoles por parte de los franceses de entonces, los *ballets de cour* de la Francia del siglo XVII convierten a don Quijote en un instrumento al servicio de la expresión del odio hacia España encareciendo su imagen cómica, sometida a exageraciones y burlas, y obviando su trasfondo satírico y social. En el siglo XVIII Beatriz Martínez del Fresno (pp. 627-661) da cuenta en el continente europeo de veintiuna obras coreográficas inspiradas en la novela de Cervantes en las que el episodio más tratado es el de las bodas de Camacho. Se trata de obras cuya acción se presenta preferentemente en espacios al aire libre y cuyos autores se permiten con respecto a su modelo libertades tales como el añadido de personajes, la alusión a lugares exóticos y la invención de finales

a veces sorprendentes. En el siglo XIX, en el que sobresale el *Don Kikhot* de Marius Petipa, tenemos conocimiento de al menos seis más que en el anterior, y el episodio más presente sigue siendo el mismo sin que deje de haber alusiones de muy diverso tipo a otros momentos –a veces combinados en la misma obra– o aspectos del modelo, que se recrea con gran libertad. En cuanto a los siglos XX y XXI, en el que la conmemoración del cuarto centenario en 2005 animó un significativo aumento de coreografías (por lo menos siete en nuestro país), el tratamiento del tema se ha orientado hacia la locura, la justicia, la fantasía y la pureza de espíritu.

La quinta y última parte, de especial pertinencia en mi opinión, permite al lector acceder a los testimonios de algunos de los creadores que se han inspirado en la obra de Cervantes. Por lo que respecta al texto que refleja la mesa redonda sobre la creación musical contemporánea a partir del *Quijote*, Alfredo Aracil (pp. 665-678) resume las intervenciones de Philippe Fénelon, autor de *Le Chevalier Imaginaire* (1984-1986), Tomás Marco, que firma cinco partituras inspirada en obras cervantinas –entre ellas la ópera *El caballero de la triste figura*, estrenada en 2005–, y Consuelo Díez, que compone *Pasión cautiva* (1997) y la pieza nº 3 de la colectiva *Suite Imaginaria de El Quijote* (2005). Cristóbal Halffter (pp. 681-687) desvela algunos conceptos que alumbraron la creación de su ópera *Don Quijote*, en la que intenta responder a la necesidad de encontrar la vía de identificación del espectador de hoy con una acción dramática que había que traer a nuestro tiempo. A este objetivo sirve, por una parte, el valor simbólico que encarna el libro, cuya realidad física representa una utopía basada en la cultura, y por otra, la voluntad de que cada elemento de la obra pueda percibirse como un intento de conectar al espectador con el momento mismo de su representación. El autor del libreto, Andrés Amorós (pp. 689-697), justifica la elección del tema de don Quijote por su alto conocimiento por parte del público potencial, la modernidad del lenguaje de Cervantes y la doble condición del *Quijote* como obra española y universal. El libreto, en el que Amorós funde con la técnica del *collage* citas de todas las épocas de la literatura española, es el resultado de una lectura personal, no académica, reivindicada por dos españoles de finales del siglo XX.

José Luis Turina (pp. 699-708), autor de la música, y Justo Navarro (709-714), libretista, practican con su ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* el mismo ejercicio que hacen Halffter y Amorós acerca de la suya. Según Turina, la propuesta, cuya puesta en escena fue confiada a La Fura dels Baus, se plantea una triple parodia: la de la ópera en tanto género, la de la novela misma de Cervantes y la del feraz *metaquijotismo*, o sea, todo cuanto se ha escrito sobre el *Quijote* para tratar de explicarlo. El autor del libreto, por su parte, inserta el uso de la leyenda quijotesca en el juego de apéndices de la literatura caballeresca que representan películas, tebeos o videojuegos, entre otras formas de recreación, y pretende jugar con la apropiación actual del caballero loco y valiente, convertido en mito.

Por último, Juan Ángel Vela del Campo (pp. 717-736) redacta las conclusiones de la mesa redonda dedicada al *Quijote* desde otros ámbitos artísticos, cuyas intervenciones –Manuel Gutiérrez Aragón, José Ramón Encinar, Carlos Padrissa, María Muñoz y Pep Ramis– se transcriben textualmente. Por lo que toca a la danza, María Muñoz y Pep Ramis son los autores de *El atlas camino de Barataria*, influido por los estudios de Bénédicte Torres y la recreación cinematográfica de Orson Welles. En cuanto al montaje escénico, Carlos Padrissa, de La Fura dels Baus, explica el ejercicio de diversificación desde la ópera tradicional hasta el multimedia que supuso la puesta en escena de *D.Q.* de Joaquín Turina. Manuel Gutiérrez Aragón justifica los criterios que siguió en su serie de televisión sobre la primera parte de la novela, de los que resulta de especial interés la elección del actor protagonista, Fernando Rey, que consigue con su interpretación el equilibrio entre lo ridículo y lo digno del personaje. Por fin, y desde la experiencia de la dirección orquestal, José Ramón Encinar aporta una visión panorámica de las recreaciones musicales estimuladas por Cervantes y el *Quijote*.

El libro se cierra con un útil y completo apéndice bibliográfico a cargo de Adela Presas (pp. 739-782) que resulta muy de agradecer en las obras colectivas en las que este detalle suele descuidarse justificando a veces la falta con la heterogeneidad de autores y perspectivas. En el caso que nos ocupa, desde luego, la pluralidad y la heterogeneidad esperables y deseables en cualquier ejercicio de reflexión científica sobre un determinado tema están perfectamente compensadas por una lograda coherencia reforzada por una estructura sólida y clara que facilitará la lectura y la consulta. Todo ello, insisto, hace del libro de Begonia Lola una referencia necesaria, valiosa y

altamente fiable que facilitará en grado sumo el trabajo de los estudiosos de la rica presencia de Cervantes en la música culta. Ahora convendrá completar esta obra con el análisis de esta presencia en otras formas musicales de notable implantación y fuerza, como la música de banda o, más aún, la música de gran difusión popular, y muy especialmente el rock, que en modo alguno puede dejarse de lado en cualquier estudio serio y comprometido de las recreaciones musicales de la literatura. Esperamos estas nuevas aproximaciones con el mismo interés y reconocimiento con los que celebramos la publicación de *Cervantes y el Quijote en la música*.

SANTIAGO LOPEZ NAVIA
IE Universidad