

PRÓLOGO

Muy pocos años después de que apareciera la primera parte del *Quijote* empezaron las creaciones musicales sobre la obra de Cervantes: de 1610 es la anónima máscara salmantina. El 3 de febrero de 1614, cuatro meses antes de que apareciera la traducción francesa de Cesar Oudin, los señores de Santenir asistieron a un ballet de Don Quijote, probablemente en el Louvre. Luego, no cesan las noticias acerca de diversas adaptaciones o elaboraciones, como la mascarada de 1625 con el tema de la entrada de nuestro caballero en Francia, o las piezas de 1633, 1643, 1645... con un Quijote bravucón, claro ejemplo de la imagen que Francia quería transmitir del soldado español y, en general, de quienes vivían más allá de los Pirineos.

No tardaron en unirse a las musicales burlas quijotiles Italia, Alemania o Inglaterra, Holanda y Portugal de modo que el occidente europeo veía crecer a la vez la fama del personaje y las recreaciones que de sus aventuras llevaban a cabo los músicos. También éstos desempeñaron un papel importante en la rápida difusión de la obra, o mejor aún, en la rápida transformación del texto en un mito de la cultura europea. Y ya es impensable dissociar la obra de Cervantes de algunas recreaciones que han servido para configurar el modelo de los protagonistas en el imaginario colectivo: Henry Purcell, Georg Philipp Telemann, Ludwig Minkus y Marius Petipa, Jules Massenet o Dale Wasserman y Mitchell Leigh, cada uno en su modalidad, fueron algunos de los creadores de la popularidad musical del Ingenioso hidalgo, por no citar nombres más cercanos. Según los tiempos, se recreará el ambiente de la corte de los Duques o la atención se dirigirá a las Bodas de Camacho. Pero el reflejo, cada vez más lejano, de la obra de Cervantes se mantiene de forma continua en todas las temporadas musicales de las cortes más destacadas y de las ciudades más relevantes durante el siglo XVIII y el XIX, de Lisboa a San Petersburgo, de Madrid a Copenhague.

No extraña que los especialistas hayan dedicado su atención a la presencia de la música en la obra de Cervantes, por la variedad de testimonios que transmite de los más variados registros; del mismo modo que tampoco sorprende el interés que han despertado las numerosas recreaciones posteriores: difícilmente se puede encontrar una obra literaria que haya dado lugar a una descendencia musical más abundante y más duradera. Bastaría ahora recordar los relevantes trabajos de Víctor Espinós o de Miguel Querol Gavaldá, fruto del IV centenario del nacimiento de nuestro escritor. Pero la riqueza polifacética de la obra de Cervantes y la variedad de su sucesión no caben en un par de monografías. La prueba de ello es el volumen que ha recogido la Prof^a Begoña Lolo con el esmero que la caracteriza.

En efecto, tenemos aquí el resultado de los trabajos de un congreso al que acudieron los máximos especialistas de todo el mundo: casi cuarenta artículos pasan revista sobre aspectos generales en unas ocasiones, o sobre detalles más concretos en otras, acerca del significado que han tenido Cervantes y su obra en la música desde el siglo XVII hasta nuestros días.

Por si fuera necesario, este libro nos ayudaría a comprender la importancia de la simbiosis del texto y su elaboración musical para la creación y difusión del mito. El Centro de Estudios Cervantinos es sensible a la trascendencia de esa asociación simbiótica y con este libro ha querido abrir la puerta a una colección dedicada a Cervantes y la música, que sin duda servirá para profundizar en nuestro conocimiento del autor, su época y la repercusión de su obra.

Todos debemos estar contentos con este nuevo paso y debemos congratularnos por el hecho de que con el magnífico libro que aquí tenemos se inicie una serie nueva bajo la atenta mirada de Begoña Lolo.

CARLOS ALVAR

Director Centro de Estudios Cervantinos