

**Reescrituras musicales del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII.
La visión de Francia***

Begoña Lolo
Universidad Autónoma de Madrid

Señora A

Creo que una vez oí que un libro es un
objeto misterioso. Pones los ojos en un
libro y una voz que no es la tuya, y
llega de otro tiempo y otro lugar,
habla dentro de ti. (*DQ en Barcelona*).¹

La edición de la primera parte del *Quijote* publicada en 1605 circuló con notable rapidez por el resto de Europa desde el primer momento, siendo muy pronto conocida² y traducida a otras lenguas, fundamentalmente en los países más próximos: Inglaterra, Francia, Italia y Alemania (Partzsch). El propio Cervantes auguraba de forma premonitoria este futuro éxito.

La primera traducción completa de la novela fue la realizada al inglés por Thomas Shelton en 1612. La segunda, la traducción al francés de la pequeña novela *El curioso impertinente* que se encuentra interpolada en el *Quijote* en los capítulos XXXIII-XXIV y que aparecía traducida tres años más tarde de la primera edición en 1608, gracias a Nicolas Baudoin, traductor al servicio de la reina Marguerita de Valois.³ La traducción completa al francés se produjo en 1614 realizada por César Oudin, y la segunda parte que fue editada en España en 1615, sería traducida al francés por Rosset en 1618, tres años después de su publicación. En el caso de Italia hubo que esperar unos años más, en 1622 era traducida gracias a Lorenzo Franciosini. Estas primeras traducciones ya plantearon desde el primer momento uno de los *modus operandi* que caracterizarán el desarrollo posterior de su recepción, la dualidad entre fidelidad y adecuación. Mientras que las traducciones de Shelton al inglés (1612) y de Franciosini al italiano (1622) se hicieron casi literalmente, la de Oudin al francés (1614) ya se adecuó a la antropología cultural del país receptor (Alvar); es una traducción más libre, más sintética, que prescinde de muchos recursos de la retórica castellana, podemos hablar de una traducción cultural adaptada a la idiosincrasia del país receptor.

Este punto de partida fue determinante en la creación posterior, tanto literaria como en el resto de las manifestaciones artísticas (Lolo 2010, 83-90). Si el compositor manejó una traducción realizada de forma poco fidedigna, imaginemos por ejemplo que se sirvió de la edición de Filleau de Saint- Martin con la adición de la cuarta salida,⁴ es

*Este artículo se inserta dentro de los resultados del Proyecto de Excelencia Multidisciplinar de la UAM *El Quijote en la cultura europea. Mito y representación*. CEMU 2012-017-C01.

¹ *DQ en Barcelona. Opera en tres actos*. Justo Navarro libreto. José Luis Turina música. Fura dels Baus montaje escénico. Barcelona: Fundación Gran Teatre del Liceu, 2000.

² Rico CCXXXII-CCXLI. En su "Historia del Texto" en *Don Quijote de la Mancha*, realiza en la introducción un estudio muy interesante sobre el proceso de circulación de la novela, especialmente el epígrafe dedicado a la Difusión temprana: 1605-1617.

³ Bury 52-63. Su fama es conocida sobre todo por sus traducciones al inglés o al italiano, entre las que merece destacarse *La Jerusalem délivrée* de Tasso o *L'Arcadie* de Sir Philip Sidney.

⁴ CANAVAGGIO (2009, 114). Filleau se apropió la idea de la ampliación de la novela con la cuarta salida añadiendo la subversión la *Continuation de l'histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, cuando, en realidad, esta continuación fue escrita por Robert Challe, el autor de las *Illustres françaises*.

evidente, que la obra musical resultante tenía que distar del original cervantino y ser en buena medida una reescritura, sin que en ello hubiese intervenido directamente la voluntad del creador que podía desconocer por completo la obra original y tener por tanto una idea deformada de la misma, sobre todo en estos primeros años.

No de forma casual definía Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, en 1611, la etimología de “Escribir” de la siguiente manera:

Algunas vezes significa fabricar obras y dexarlas escritas e impresas, de diferentes facultades [...]. Verdad es que muchos no escriben sino trasladan, otros vierten y las más veces pervierten. Házenos dejar las fuentes claras de las disciplinas, y vamos a beber sus aguas turbias de sus confusiones (541).

Escribir en la época de Cervantes, era también una forma de trasladar y “pervertir,” es decir, de alterar la realidad. Parafraseando a Covarrubias se puede interpretar que la reescritura es también una forma de escritura que pervierte el original de la novela, el resultado es una obra nueva que basada en la anterior podía llegar a ser muy poco coincidente.

Este matiz es importante tenerlo en consideración, sobre todo cuando se habla de creaciones musicales, ya que en la mayor parte de las ocasiones estamos hablando de reformulaciones de la novela cervantina. Cuando la obra tiene un soporte textual, como es el caso de la danza y el teatro lírico que son los campos de desarrollo en los que me voy a centrar, estas reescrituras se realizan atendiendo a los siguientes enfoques (López-Navia177-183).

Por modificación del texto: bien porque se produzca una supresión de partes, adición de otras nuevas, alteración de los elementos que componen la historia narrada transformándolos en otros diferentes, nueva reordenación de los episodios de la novela para crear una nueva historia con pasajes añadidos, creación de la mayor parte del texto a partir de alguno de los elementos característicos del original, creación de un nuevo texto sin apenas vinculación con el original aunque sí se mantienen los personajes mas significativos de la novela.

Atendiendo al tratamiento dado a los personajes: por la supresión de algunos de ellos que son clave en determinados episodios, por la incorporación de otros nuevos inventados cuya tipología nada tienen que ver con la novela desvirtuando el contenido de algunos episodios o porque se modifique el carácter psicológico de algunos personajes desorientando por completo al lector/espectador.

Los elementos descritos se centran fundamentalmente en el análisis de la utilización del texto y sus contenidos, otra cosa es su formulación definitiva desde el punto de vista musical, una vez determinado el original.⁵ Desde esta perspectiva la adecuación entre texto y música viene también condicionada por aspectos de la dramaturgia, el problema de la representación musical, el carácter psicológico de los personajes, etc.

En el caso además de la reescritura con soporte textual, debe de diferenciarse entre aquellas obras que buscan esencialmente una finalidad artística y las que tienen un contenido conceptual e intencionado, es decir, aquellas que en buena medida instrumentalizan la novela cervantina con una finalidad política, moral o ideológica. En estas ocasiones la obra deja de ser simplemente un texto literario para pasar a ser utilizada como símbolo emblema, es decir, es la utilización del *Quijote* como mitologema (Varela Olea), incorporándole una música que reivindica valores nacionales en momentos históricos cruciales. En este sentido es paradigmática la música que Francisco Barbieri puso a la obra *Don Quijote en Sierra Morena*, con texto de Ventura

⁵ No conviene tampoco olvidar que existen, además, otras obras que sí se construyen respetando de forma fidedigna el original, en este sentido *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Falla es paradigmático

de la Vega, que se representó el 23 de abril de 1861, para conmemorar la instauración de la fecha de celebración del día en el que se rendía homenaje a los hombres de letras, representados en la figura de Cervantes como máximo exponente. De ahí que se recurriese a su fecha de defunción, a propuesta y determinación de la Real Academia Española (Lolo 2008, 391-403).

Barbieri puso música al texto de Ventura en tres momentos diferentes: en el primer acto utilizó el ovillejo de Cardenio, momento para el que compuso un aria para tenor y acompañamiento de cuerda de sentida melancolía y lirismo romántico, en sintonía con el sentir del texto cervantino, podríamos hablar por tanto de una realización adecuada al contenido de la novela. Para el segundo acto construyó una pieza instrumental, es decir, sin soporte textual, de mayor duración en el que intentaba recrear algunos de los tópicos de la ambientación sonora de la novela, mediante la utilización de unas seguidillas manchegas que recordaban el espacio geográfico en el que se situaba la acción, transformándolas en claras sonoridades nacionalistas que identificaban de forma directa la idea del Quijote como obra representativa de la identidad nacional española a través de un discurso musical. El tercer número está ubicado en el tercer acto, construido para coro de voces de bajos, solo hombres, y orquesta sinfónica, con texto expresamente escrito para la ocasión por Ventura de la Vega, e independiente de la novela. Es un canto laudatorio a la figura de Cervantes, en su doble función de hombre de letras y de armas, y por extensión a la nación española, para el que Barbieri compuso una música de corte marcial y triunfalista, con un coro de gran envergadura al estilo de Verdi (Lolo 2007, 137-141).

Era la utilización de la obra del Quijote como emblema nacional e icono cultural en momentos especialmente estratégicos, en los que la imagen internacional de España estaba muy devaluada después del castrador proceso de independencia de las colonias americanas y el resurgimiento de la leyenda negra.

Es evidente que las traducciones jugaron un papel esencial en los primeros años de la publicación de la novela, en la medida en la que facilitaron la circulación de la obra, es decir, su recepción, y consecuentemente su internacionalización. Esta peculiaridad fue determinante para que las aventuras del caballero de la Mancha sirviesen como fuente de inspiración para la creación de obras musicales de muy diferente notoriedad y tipología. Las imitaciones, versiones y recreaciones marcaron desde los orígenes una forma de acercamiento inmensamente sugerente para los compositores por la libertad que ofrecían a la hora de crear y es aquí en donde mejor se puede contemplar la pluralidad y riqueza de la novela como tema de inspiración en música. Esta característica va a ser independiente de la tipología del repertorio o del país al que pertenece el compositor a quien debemos la obra. Diferentes culturas, épocas y medios estructurales al servicio de la creación sonora, tendrán, sin embargo, un sentir en torno a la recepción de la obra cervantina de una gran pluralidad y diversidad de criterios que oscilará de la mitificación a la desmitificación del héroe, del ensalzamiento de los valores universales que representa la figura del caballero hidalgo y sus aventuras, a partir del romanticismo, a la ridiculización más satírica y grotesca asentada en la comicidad, llegando inclusive en ocasiones a no tener prácticamente similitudes con el original, limitándose la novela a ser un punto de partida tamizado por el pensamiento del compositor.

La valoración de las reescrituras y reinterpretaciones no como productos culturales de orden menor, o subproductos marginales, como han venido siendo evaluados desde la Historia de la Literatura, sino como formas de acercamiento que construyen patrones culturales que reflejan la ideología, estética, identidad y sensibilidad contemporáneas, plantea una vía de estudio de incalculable valor. En este sentido el estudio de la

intertextualidad e interdiscursividad, es especialmente interesante en el caso de la música.⁶

Anthony Close consideraba que cada época tiende a amoldar los clásicos literarios a su propia imagen, los cuales se ven profundamente determinados por el clima cultural e intelectual contemporáneo (Close), la interpretación del pasado está condicionada por las inquietudes del presente, y la interpretación del *Quijote*, como la de cualquier otro aspecto significativo de la cultura, representa un acto de reinterpretación tanto a nivel colectivo como histórico. Sin desestimar esta opinión, no es menos cierto que en el caso que nos concita, que es el de la música, estimo que prevalece el estilo creativo del compositor, es decir, su lenguaje compositivo que es el que en definitiva le peculiariza y éste a su vez va a estar condicionado por el estilo imperante de la época, es decir, por la estética, aspecto que se puede muy bien observar en las creaciones de los siglos XVII y XVIII, que tienen una mayor homogeneidad estilística, no así en las de los siglos XIX y XX, periodo en el que existe una gran heterogeneidad de estilos, muchas veces marcado por la necesidad del compositor de “ser original,” es decir, diferente al resto de los coetáneos creadores, como forma de garantizar su paso a la posteridad, es decir, su presencia en la historia.

A esto hay que añadir que en el siglo XX ya no será solamente la novela del Quijote la que sirva como punto de partida indiscutible a la hora de crear sobre ella, sino que el compositor hará extensiva su lectura a las reinterpretaciones que otros literatos y pensadores han ido escribiendo sobre la misma. Oscar Esplá, por ejemplo, dedicó su Preludio *Don Quijote velando las armas* (1927) a Ortega y Gasset ya que sus *Meditaciones del Quijote* (1914) fueron fundamentales en la elaboración de su obra (Lolo 2010, 86-94), tal y como apuntaba el crítico Adolfo Salazar en el periódico *El Sol*, el 29 de diciembre de 1924, después del estreno:

Vagamente había encontrado en el libro cervantino algunos temas propicios y andaba meditando sobre ellos. Meditación en un sentido especial, si se permite emplear el vocablo para aludir a esa especie de resonancia interior, a ese irse fraguando en cuerpo sonoro los gérmenes del pensamiento musical dentro de la conciencia del artista. Una conversación con un maestro insigne del pensamiento [Ortega y Gasset], determinó un día -y algunas gentes intelectuales, entonces presentes, lo recordarán -por donde deberían comenzar esas a modo de "meditaciones sinfónicas" sobre el "libro inmortal". El tema propuesto fue el: "don Quijote velando las armas." (Salazar *El Sol*, 29-XII-1924)

Lo mismo sucedió con Vito Frazzi, quien escribió en los años cuarenta su ópera en seis escenas *Don Chisciotte*, estrenada en el teatro comunale de Florencia, el 28 abril 1952, obra que subtítulo muy gráficamente *Don Chisciotte. Interpretazioni musicale (della vita, del Cervantes e del commento, di Unamuno)*, en clara referencia a modo de homenaje de la obra del mismo título de Miguel de Unamuno publicada en 1905.

Dos son los géneros en los que las aventuras del hidalgo manchego han encontrado mejor acomodo, lo que se evidencia por el desarrollo sostenido que han tenido a lo largo de los siglos, me refiero al ballet y al teatro lírico. Es fácil de entender ya que ambas tipologías de repertorios tiene forzosamente un libreto, es decir, tanto en el ballet como en el teatro lírico se representa una historia previamente escrita basada en la novela cervantina, lo que facilita la comunicación con el espectador que se ve al menos inmerso en un espacio musical que le es mas próximo gracias al soporte textual y a la

⁶ Desde el año 2000 el equipo musicológico de la UAM ha venido trabajando en el estudio de las reescrituras musicales, bajo mi dirección. En la actualidad se ha construido una base de datos que alberga mas de 1.300 obras de temática cervantina, buena parte del estudio de ellas está siendo recogido en la *Gran Enciclopedia Cervantina*, bajo la dirección de Carlos Alvar

acción que se representa, frente a la semanticidad de la música instrumental que necesita de otro tipo de análisis más complejo y de un mayor esfuerzo intelectual.

Quijotes musicales en Francia

La vinculación del Quijote con la vida y la cultura francesa fueron muy importantes en el siglo XVII, posiblemente como consecuencia del momento histórico y político que tocó vivir. No se puede olvidar que tanto Louis XIII como Louis XIV estuvieron casados con infantas españolas, en momentos en los que los matrimonios de estado buscaban estabilizar unas relaciones altamente conflictivas, a la vez que fortalecer el poder dentro del marco europeo. España pasó de ejercer el dominio del mundo en tiempos del gran imperio a soportar la decadencia. De esta especial cercanía daba buena cuenta el propio Cervantes en la novela, no es casualidad que así quedase reflejado en la certificación de la edición de la segunda parte en 1615:

Certifico con verdad que en veinte y cinco de febrero deste año de seiscientos y quince, habiendo ido el ilustrísimo señor don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo, mi señor, a pagar la visita que a Su Ilustr[í]sima hizo el embajador de Francia, que vino a tratar cosas tocantes a los casamientos de sus príncipes y los de España, muchos caballeros franceses, de los que vinieron acompañando al embajador, tan cortesés como entendidos y amigos de buenas letras, se llegaron a mí y a otros capellanes del cardenal mi señor, deseosos de saber qué libros de ingenio andaban más validos; y, tocando acaso en éste que yo estaba censurando, apenas oyeron el nombre de Miguel de Cervantes, cuando se comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que, así en Francia como en los reinos sus confinantes, se tenían sus obras. (Cervantes 1615, ed. crítica Sevilla 2005, Censura)

El Licenciado Márquez Torres, continúa informando en los *Preliminares* de la segunda parte del Quijote:

Preguntáronme [los caballeros franceses] muy por menor su edad, su profesión, calidad y cantidad. Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: "Pues, ¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?" Acudió otro de aquellos caballeros con este pensamiento y con mucha agudeza, y dijo: "Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo (*ibid.*).

Para analizar las rescrituras musicales realizadas en Francia, me voy a centrar en algunos ejemplos de ballet realizados en los siglos XVII y XVIII, como modelo de acercamiento. Conviene recordar que Francia frente al resto de los países europeos es el que tuvo una mayor tradición y desarrollo en el arte de la danza cortesana.

La danza y el ballet, entendidos como la utilización del cuerpo para la representación de una obra, presentan una fuerza visual que permite montajes de gran riqueza y colorido, el mensaje es a su vez para el espectador mucho más directo que la lectura de la propia obra que requería de un esfuerzo intelectual de comprensión mucho mayor. Tanto D. Quijote como Sancho son representados como personajes antagónicos, extremadamente opuestos, es la antítesis entre la realidad del mundo grotesco y el refinamiento del hombre idealista y soñador que cree que puede cambiar el mundo, entre el héroe y el cobarde, entre la utopía y el pragmatismo, es precisamente en el campo del ballet y la mascarada en donde se da a conocer el contraste físico de la pareja, a semejanza de su imagen en los grabados de las ediciones (Lucía Megía 13-62), asegurando de esta forma su popularidad (Lenaghan 129-131).

El ballet se asienta en la gran tradición de los *ballets du cour* de la música francesa integrados por danzas, textos recitados y números con música, en cuya ejecución actuaban los cortesanos y en ocasiones el propio rey y su familia, tenían una gran trascendencia dentro del mundo cortesano, ya que representaban la vida lúdica a la vez que el mundo más cercano a la vida privada del rey. La fascinación que *El Quijote* suscitó propició su pronta puesta en escena el 3 de febrero de 1614 por los señores Sautenir, en forma precisamente de ballet danzado bajo el título de *Ballet de Dom Quichotte et des chats et des rats*, según consta en el *Recüeil d'airs de Michel Henri* conservado en la Bibliothèque Nationale de France (Lolo 2006, 270). La obra fue representada en el Louvre y precedió en unos meses a la traducción del texto cervantino realizada por César Oudin. Es un claro ejemplo de rescritura musical, el autor en ningún momento buscó ceñirse al original cervantino, sino más bien realizar una crítica a la hegemonía política de España y su poder en la distribución europea, son los años del reinado de Felipe III en el que el imperio español todavía gobernaba el mundo y era percibido por Francia como un país temerario.

A esta primera obra le sucedieron otras en formato ballet o mascarada a lo largo del siglo XVII que testimonian el interés suscitado por las obras de Cervantes. Sigo las indicaciones de Bardon que es quien estudió magistralmente esta época, títulos como *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, estrenado entre 1616 y 1625, en la que podemos ver como Don Quijote y Sancho aparecen junto a otros personajes de la novela cervantina y algunos ajenos a ella⁷. Los textos de estos espectáculos fueron recogidos por Paul Lacroix (1807-1884) a finales del siglo XIX en su compilación de *ballets de cour y mascaradas* (1581-1652).⁸

El *Quijote* se convirtió en la época de Louis XIII en el símbolo de una España orgullosa y fanfarrona capaz de desafiar con sólo apenas una espada a los gigantes (molinos) y a los monstruos (rebaños de ovejas), pero a la que se podía fácilmente caricaturizar. Así en el ballet *L'Entrée en France Don Quichot de la Manche*, ya citado, la acción propiamente dicha empieza cuando el embajador de China requiere el apoyo del aventurero. A través de una carta, su reina —que se ve asediada por el Khan de Tartarie— pide socorro a Don Quijote, prometiéndole su Reino y declarándose su humilde servidora. El mismo tono, los mismos cumplidos y la misma oferta aparecen en una segunda misiva que remite al caballero otro embajador, el de la Infanta de las Islas Afortunadas, quien también sufre la violencia de un tirano y solicita ayuda, a cambio de su propia persona y las islas que posee. En tercer lugar se presenta la princesa Micomicona acompañada de dos caballeros para rogar al héroe que le brinde la ayuda de sus armas invencibles. Pero el hidalgo no tarda en descender bruscamente de esa gloria ficticia cuando el Caballero sueco —que simboliza a Gustavo Adolfo y sus éxitos militares— le presenta un "cartel de desafío." Con él amenaza a Don Quijote y a toda una España orgullosa sin razón. Asustado al primer tiro de pistola, el hidalgo manchego usurpador de la fama sale huyendo y descubre así su verdadera cobardía y su bajeza de espíritu, no es gratuito el lema que figura escrito en el escudo de Sancho: "solo contra todos" (Bardon 185). No podía haberse elegido mejor medio, se puede imaginar sin mucho esfuerzo cómo la visualidad del ballet reforzaba la simbología de un mensaje decadente de España, en momentos de gran trascendencia histórica en el reparto de poderes en Europa, el imperio de España se tambaleaba bajo el mandato de Felipe IV, era el principio de la decadencia.

En esta ocasión la rescritura musical tenía claramente una intencionalidad política,

⁷ Otros autores que hayan estudiado este tema Rico 133-145 y Martínez del Fresno 627-635

⁸ Lacroix 1968.

la visualidad de la imagen danzada era mucho más directa para que el espectador captase esta intencionalidad. La novela es en esta ocasión utilizada como un símbolo que representa, a través de la figura del hidalgo manchego, el orgullo del pueblo español al que tantas veces hicieron referencia los extranjeros en sus libros de viajes por España, pero un símbolo fácilmente ridiculizable que se deconstruye gracias al uso de la comicidad, tanto como a lo grotesco del contraste entre los dos personajes, Quijote y Sancho que queda muy evidenciado al verlos danzar.

El caso francés es especialmente interesante en el siglo XVII, la novela será utilizada como forma de visionar la realidad social e histórica de España en la primera mitad del siglo XVII, desapareciendo este enfoque de representación en la segunda mitad al modificarse sustancialmente el espacio de poder europeo.

En los primeros años del siglo XVIII vuelve a resurgir el interés por el hidalgo cervantino con notable pujanza. España había empezado a ponerse de moda en la última década del siglo XVII gracias a los libros de viajes de Madame d'Aulnoy (1691), sobre todo con la *Relation du voyage d'Espagne* a la vez que se empiezan a publicar otro tipo de obras de difícil lectura asentada en temas que sobrepasaban con mucho lo meramente anecdótico o divertido, como es el caso de la *Histoire du cardinal Ximenes* de Fléchier publicada en 1693. Esta obra supondrá el principio de una serie de publicaciones sobre la historia de España de capital importancia, como es el caso de la obra del abad Vayrac sobre *El estado presente de España* publicada en 1710 o la *Histoire des Révolutions de Portugal* del también abad Vertot publicada en 1711, pero será sobre todo gracias a Vayrac, a quien debemos conceder el honor de la recuperación de España en el ámbito francés, cuando la problemática española adquirió una presencia continua a través de obras como sus dos gramáticas español-francés, francés-español a las que cabe añadir obras tan importantes como *l'Histoire publique et secrète de la cour de Madrid depuis l'avènement de Philippe V à la couronne* de 1717, la *Relation des obsèques du roi D. Louis* de 1723 y sobre todo *l'Histoire des Révolutions d'Espagne* editada el mismo año en cinco volúmenes.

Esta reacción es lógica si tenemos en cuenta la directa implicación de Francia, tanto económica como política, para que Felipe de Anjou llegase a ser el futuro Felipe V, sucesor de Carlos II y nieto de Louis XIV, y se mantuviese en el trono español, a pesar de la clara oposición de los partidarios del bando austracista que apoyaban la subida al trono de Carlos de Austria. Estas circunstancias fomentaron el interés de los franceses por las costumbres, el país y la literatura española, y favorecieron igualmente que las rescrituras musicales ya no adoptasen una actitud crítica ni de tinte político, sino que limitasen su orientación a aspectos artísticos de carácter cómico. No se puede olvidar que en la educación cortesana francesa el Quijote era un libro de lectura recomendada, como así lo evidencia el conocimiento que Felipe V tenía del mismo.⁹

No es de extrañar por tanto que la recuperación de la temática quijotesca se produjese precisamente el 5 de febrero de 1700, representándose en Versalles la *Mascarada de Don Quichotte* con gran diversión del rey, que se atrevió a encarnar el papel de Sancho Panza, según informa el periódico *Le Mercure*. La obra trataba varios hechos de la novela tales como el combate con el caballero de los espejos, la princesa Dolorida y el pavor de Sancho ante el escudero de la larga nariz (Bardon 510), pero a diferencia de la época precedente no será la burla lo que caracterice esta puesta en escena, sino más bien el aspecto cómico de las aventuras del hidalgo, es decir, la forma de acercarse a la novela cervantina había empezado a despolitizarse para centrarse más

⁹ La Biblioteca Nacional de España conserva en estado manuscrito los deberes de Felipe V realizados sobre el tema del Quijote, evidenciando el conocimiento que tenía de la obra.

bien en ensalzar o buscar el tono jocosos de una historia de caballería cargada de situaciones tremendamente divertidas y que ofrecía un número de posibilidades muy elevado para las representaciones teatrales con música.

Posiblemente una de las obras más importantes escritas en este siglo y de gran interés artístico fue el *Don Quichotte chez la Duchesse* ópera-ballet cómica en tres actos con libreto de Charles Simon Favart y música de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755). Fue estrenada en la Académie Royale de la Musique (Paris), el 12 de febrero de 1743 (Lavalliere 1967, 161). El reparto estuvo encabezado por cantantes de prestigio en la época como Marie Fel (Altisidora), Bérard (D. Quijote) y Cuvillier (Sancho) además de un coro de 11 mujeres y 31 hombres. En el estreno se contó con 25 bailarines de l'Académie (entre ellos Marie Camargo y Louis Dupré). La obra se volvió a representar en el Théâtre de Bordeaux en febrero de 1758.

Favart adaptó libremente episodios relativos a la estancia del hidalgo en casa de los Duques (libro II, XXX-XLI, XLIV, XLVI, XLVIII) y al descenso a la cueva de Montesinos (libro II, XXIII), añadiendo situaciones creadas por él mismo que buscaban propiciar el elemento cómico, incitando al divertimento. En su largo caminar Don Quijote y Sancho entran en los terrenos del duque y la duquesa, que se declaran fervientes lectores de Cervantes, reconocen a sus visitantes y deciden inventar una intriga al estilo caballeresco, que permitirá al valeroso hidalgo creer que está viviendo una aventura para divertimento de ellos y sus invitados. El juego se desarrollará en el teatro de la duquesa, decorado a modo de bosque encantado por el mago Alphasador y el caballero de la triste figura tendrá que poner a prueba su amor ante las tentaciones que Altisidora le presenta, empeñada en hacerle olvidar a Dulcinea con todo tipo de intrigas y artimañas. En el II acto, Altisidora se hará pasar por la reina de Japón impidiéndole el paso a la cueva de Montesinos en la que se encuentra Dulcinea transformada en una grosera campesina, ofreciéndole a cambio al caballero todo su reino si acepta su mano, ante la negativa convertirá a Don Quijote en oso y a Sancho en mono, pero el mago Merlín romperá el hechizo permitiéndoles recuperar su forma original en el tercer acto en el que Sancho partirá para África en donde se casará con una congoleza abandonando a Don Quijote y éste embarcará para Japón donde encontrará a Dulcinea, cerrándose la obra con un divertimento en el que los japoneses celebran el triunfo de Don Quijote y el Amor (Bardon 634-639). El anacronismo perpetuo de Don Quijote predomina en la obra.

El libreto de Favart, que nunca había escrito con anterioridad para la ópera, volverá a reimprimirse en dos ocasiones más, en 1760 editado en Paris y 1768 (s.l) a tenor de su popularidad, se conservan los ejemplares en la actualidad en la Biblioteca del British Museum de Londres (Esquivel-Heinemann 65).

Aunque definida como ballet, si nos atenemos al libreto,¹⁰ esta obra es a juicio de R. Blanchard la primera ópera-cómica francesa (Blanchard II-III), en ella predomina la interpretación vocal sobre la coreográfica, que restringe su dominio a los *divertissements* incluidos en cada acto. Favart creó un texto que aun respetando el escenario fundamental de la acción, la trama en buena medida y los personajes principales, reescribió el texto, como se ha podido observar, con numerosos cambios que dieron como resultado una obra muy diferente. Como elemento muy peculiar que marca este sentido de la rescritura, debe destacarse la presencia japonesa, que hay que interpretarla como parte del reflejo de la moda en ese momento en Francia, el gusto por la cultura chinesca y por extensión japonesa había invadido los salones aristocráticos

¹⁰ *Don Quichotte. Ballet comique en trois actes, représenté par l'Académie Royale de musique*, el 12^e fevrier 1743. Oeuvre 97 par M. Boismortier [...], Paris, [1743].

Europeos, llegando a construirse habitaciones completas en los palacetes tanto reales como de la nobleza, con entelados, artes decorativas, mobiliario, etc. directamente importado de estos países, era la recreación de un mundo exótico que se había insertado en la vida cortesana. Favart es sensible a este gusto que está de moda y readapta la novela cervantina a la tradición cultural del momento.

Me interesa destacar dos aspectos, en primer lugar los personajes: D. Quijote y Sancho van a guardar las particularidades de sus caracteres tal y como figuran en la obra cervantina, independientemente de las escenas cómicas y de las situaciones enloquecidas en las que se les sitúe, su papel siempre será el de protagonistas y toda la acción se centra en torno a su presencia, aspecto que con mucha frecuencia no será respetado en otras versiones teatrales con música.¹¹ En segundo lugar se manifiestan de forma premeditada algunas de las características de la novela en lo que afecta a sus valores, el sentido del honor, el coraje y la valentía, la fidelidad al amor, la generosidad hacia sus enemigos, en definitiva los grandes valores universales que transmite el Quijote serán respetados en la versión de Favart, y puestos en música con notable acierto por Joseph-Bodin Boismortier, que sabrá introducir las características de cada uno de ellos subrayándolas musicalmente (Perreau 2001).

Sirva de ejemplo el aria a dúo del III acto interpretada por Don Quijote y Sancho en la que el escudero intenta convencer a su señor, que no es bueno menospreciar el amor que le ofrece Altisidora, la reina de las pagodas, dispuesta a entregarle todo su reino y sus tesoros, a lo que el hidalgo le responde:

Yo renuncio a la diadema/ si es necesario traicionar mi fe/ la corona es el hazar,
mis virtudes son mías/no debo mi grandeza nada mas que a mi mismo

La respuesta de Sancho no se hace esperar: “¿Qué vano escrúpulo os retiene?/ Es necesario amar cuando se os ama/, el placer es el buen camino/ Tomad la vida como viene.”¹² Don Quijote habla desde el idealismo de ahí que en sus intervenciones las palabras clave que hacen referencia a ello sean destacadas musicalmente con cambios de tempo, registro sonoro y sobre todo con un mayor lirismo a modo de retórica musical. En contraposición Sancho esgrime razones desde la realidad cotidiana o si se prefiere desde la sabiduría popular, el ritmo de su música será mas acelerado, carente de lirismo, interviene vocalmente de forma silábica y con una dificultad menor en el tratamiento de la voz.

A diferencia de la lectura del siglo XVII el Quijote pasó a utilizarse en el siglo XVIII, desde el punto de vista de la rescritura, como un texto de entretenimiento, cargado de sentido cómico gracias a los episodios y aventuras reinventadas en las que se ubicaban los personajes de la novela, muchas veces muy ajenas a los propios contenidos originales. La libertad en la creación textual tuvo su reflejo en la creación musical, especialmente en el ballet y el teatro lírico, propiciando obras de gran riqueza e interés. Leer el Quijote a través de las rescrituras musicales era otra forma de conocer una novela cuya capacidad de adaptación a la época, gustos y antropología del momento marcaban ya, en esta época, su dimensión universal.

¹¹ Tal y como sucede por ejemplo con la obra *Les Folies de Cardenio*, pieza heroico-cómica (o comedia) en tres actos en prosa con Prólogo en verso y divertimentos. El texto se debe al escritor y pintor Charles-Antoine Coypel, la música al Surintendant de la Musique du Roy, Michel-Richard Delalande, y la coreografía a Claude (o Jean) Ballon, Maître de Danse de Sa Majesté y Compositeur des Ballets du Roy. Se interpretó el lunes 30 de diciembre de 1720 en el Théâtre du Palais des Thuilleries de Paris por les Comédiens François y los actores y bailarines de la Académie Royale de Musique.

¹² Traducción de la autora de este estudio

Obras citadas

- Alvar, C. "Las traducciones del Quijote." *Edad de Oro* XXV (2006): 35-52.
- Bardon, M. *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle 1605-1815*. [Ed. Facsímil] Genève: Slatkine, 1931/1974. 2 vols.
- Blanchard, R. *Don Quichotte chez la Duchesse*. Paris: Heugel, 1971.
- Bury, E. "Jean Baudoin, traducteur de l'espagnol." *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque de Anne d'Autriche 1615-1666*. Bordeaux: 1990. 52-63.
- Canavaggio J. *Don Quichotte du livre au mythe. Quatre siècles d'errante*. Paris: 2005, Fayard.
- . "Flaubert, lector del *Quijote*." En *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha, 2009.
- Close, A. *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge University Press, 1978 [Trad. Barcelona: Crítica, 2005].
- Covarrubias, S. de. Martín de Riquer ed. *Tesoro de la Lengua castellana*. Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- Don Quichotte. Ballet comique en trois actes, représenté par l'Académie Royale de musique*, le 12^e fevrier 1743. Oeuvre 97 par M. Boismortier [...]. Paris, [1743].
- DQ en Barcelona. Opera en tres actos*. Justo Navarro libreto. José Luis Turina música. Fura dels Baus montaje escénico. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2000.
- Espinós, V. *El Quijote en la música*. Barcelona: Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, 1947.
- Esquivel-Heinemann, B. *Don Quijote's sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1987*. New York: Peter Lang, 1993.
- Flynn, S. *The presence of Don Quixote in music*. UMI Dissertation: Ann Arbor, 1984.
- Lacroix, Paul ed. *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*. Genève: Slatkine Reprints, 1868-1870/1968. 6 vols.
- Lavallière *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*, Paris: Chez Cl. J. Baptiste Bauche, 1760. [Reimpr. London: H. Baron, 1967].
- Lenaghan, P. dir. *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid: The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2003.
- Lolo, B. "Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Literatur: das Ballett und die Oper." *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg University Press, 2006. 263-282.
- Lolo, B. "Cervantes y el *Quijote* en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción." *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. B. Lolo ed. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 117- 150.
- Lolo, B. "*Don Quijote de la Mancha* de Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega en las conmemoraciones de la Real Academia de 1861." *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI CINDAC*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas-Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 391-403.

- Lolo, B. "Interpretaciones del *ideal cervantino* en la música española del s. XX (1905-1925)." *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. B. Lolo ed. Madrid: Centro de Estudios cervantinos, 2010. 83-108.
- López-Navia S. *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Lucía Megía, M. "Las mil caras de un libro ilustrado." *La imagen del Quijote en el mundo*. Madrid-Barcelona: Lunweg, 2005.13-62.
- Martínez del Fresno, B. "El *Quijote* en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky. *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. B. Lolo ed. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 627-664.
- Partzsch, H. "Para universal entretenimiento de las gentes. En torno a las traducciones del Quijote." *Peregrinamente peregrinos. Quinto congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. A. Villar Lecumberri ed. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004. 1645-1658.
- Perreau, S. *Josep Bodin de Boismortier, 1689-1755. Un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières*. Montpellier: Les Presses du Languedoc, 2001.
- Rico, F. "Historia del Texto." *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes 1605-2005. Madrid: Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- Rico Osés, Cl. "El *Quijote* y el ballet de cour francés del siglo XVII." *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. B. Lolo ed. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Ruffinato, A. "Italia con y sin *Quijote*." *Edad de Oro XXV* (2006): 545-558.
- Salazar, A. *El Sol*, 29-XII-1924.
- Varela Olea M^a A. *Don Quijote, mitologema nacional. Alcalá de Henares*: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.