

B.M.V.E., T. 4.770 (1).

Ayuntamiento de Madrid



T  
4770  
(1)

VÍCTOR ESPINÓS

JEFE DE LAS BIBLIOTECAS CIRCULANTES DEL  
EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE MADRID

# Las realizaciones musicales del Quijote

ENSAYO BIOGRÁFICO-CRÍTICO

y

BREVES PALABRAS PRELIMINARES PRONUNCIADAS POR EL AUTOR,  
CON MOTIVO DEL FESTIVAL LÍRICO QUE SE CELEBRÓ EN EL  
TEATRO CALDERÓN EL DÍA 16 DE DICIEMBRE DE 1932,  
SOBRE EL EXAMEN DE LA COLECCIÓN DE OBRAS  
MUSICALES INSPIRADAS EN EL «QUIJOTE»



MADRID  
ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES

1933





Las realizaciones musicales  
del Quijote

LAS REALIZACIONES MUSICALES DEL QUIJOTE

B69/52931



---

Tirada aparte de la REVISTA DE LA BIBLIOTECA,  
ARCHIVO Y MUSEO del Ayuntamiento de Madrid

---



T  
4770  
(1)

VÍCTOR ESPINÓS

JEFE DE LAS BIBLIOTECAS CIRCULANTES DEL  
EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE MADRID

# Las realizaciones musicales del Quijote

ENSAYO BIOGRÁFICO-CRÍTICO

y

BREVES PALABRAS PRELIMINARES PRONUNCIADAS POR EL AUTOR,  
CON MOTIVO DEL FESTIVAL LÍRICO QUE SE CELEBRÓ EN EL  
TEATRO CALDERÓN EL DÍA 16 DE DICIEMBRE DE 1932,  
SOBRE EL EXAMEN DE LA COLECCIÓN DE OBRAS  
MUSICALES INSPIRADAS EN EL «QUIJOTE»



69/52931  
70/917993  
55/979178



MADRID  
ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES

1933



R. 55.727



VICTOR ESPINOSA

EDICIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

# Las realizaciones musicales del Quijote

ENSAYO CRÍTICO

PRIMERA EDICIÓN. MADRID, 1954. 160 PÁGINAS. 16 CM. 10 Ptas.



1954  
1954  
1954

MADRID  
AYUNTAMIENTO DE MADRID

1954





# LAS REALIZACIONES MUSICALES DEL QUIJOTE

## ENSAYO BIOGRÁFICO CRÍTICO

ENRIQUE PURCELL Y SU «COMICAL HISTORY OF DON QUIXOTTE»

### *Noticia preliminar*

La colección de obras musicales inspiradas en la maravillosa novela *Don Quijote de la Mancha*, que bajo los auspicios del Ayuntamiento de Madrid allegamos en la Biblioteca Musical Circulante, de nuestro cargo, tiene ya un valor positivo.

Tocaba sin duda, a nosotros los españoles, escudriñar y cultivar este aspecto inédito del cervantismo. El aludido acervo de realizaciones líricas de la obra cumbre del príncipe de nuestros ingenios constituye, como exégesis penetrante, un homenaje inefable al inefable caballero, algo así como un depósito de incienso sonoro, que, por provenir de las más dispares minervas y de los más lejanos climas ideológicos y estéticos, es una nueva, magnífica, afirmación de la universalidad no igualada del libro inmortal.

Todos los países en que la música ha ascendido a la categoría de arte técnico y propiamente erudito, todas las escuelas musicales conocidas, han depositado su corona de flores al pie del Quijote.

Ahorrando al lector consideraciones, para otra ocasión reservadas, habremos de decirle que el Ayuntamiento de Madrid posee ya una lista muy interesante de las producciones a que venimos aludiendo, y que publicamos a continuación, advirtiéndole que en estos mismos días se manusciben o fotocopian en Viena, Leipzig, Nápoles, Wáshington... partituras que avalorarán pronto la colección; pero puede afirmarse que en ella se guardan las obras más importantes entre las conocidas, y que falta por recabar un número aproximadamente igual al de las compiladas.

He aquí la noticia abreviada de las que hemos tenido la fortuna de reunir, en las que figuran obras de muy diverso carácter y estilo. Cuando al mencionarlas no se haga mención especial de género, entiéndase que se trata de obras escénicas, es decir, lírico-dramáticas:



TÍTULOS	AUTORES	Fecha y lugar de la representación o ejecución
<i>The Comical History of Don Quixote</i> .....	Henry Purcell .....	1694, Londres.
<i>Don Quixotte</i> . (Obertura burlesca para cuarteto de cuerda).....	J. F. Telemann.....	1721, Viena.
<i>Don Chisciotto in Sierra Morena</i> ..	F. B. Conti.....	1719, Viena.
<i>Don Quixotte et Sancho Pança</i> ..	M. P. Montclair ....	1719, París.
<i>Don Chisciotto in Corte della Du- hessa</i> .....	A. Caldara.....	1727, Viena.
<i>Don Quichotte chez la Duchesse</i> . (Ballet) .....	J. B. Boismortier....	1743, París.
<i>Sancho Pança dans son isle</i> ....	A. D. Philidor.....	1762, París.
<i>Don Chisciotto della Mancia</i> ....	G. Paisiello .....	1769, Nápoles.
<i>Don Chisciotto alle nozze di Ga- mazzo</i> .....	A. Salieri.....	1771, Viena.
<i>Les noces de Gamache</i> . (Ballet)..	F. Venua .....	1822, Londres.
<i>Die Hochzeit das Gamache</i> .....	Mendelssohn.....	1827, Berlín.
<i>Don Chisciotte</i> .....	Manuel del Pópolo Vicente García....	1827, Nueva York.
<i>Don Chisciotto</i> .....	G. S. R. Mercadante.	1829, Cádiz?
<i>Don Chisciotte</i> .....	A. Mazzucato .....	1836, Milán.
<i>Don Chisciotte</i> .....	C. Rispo .....	1859, Nápoles.
<i>Don Quichotte</i> .....	E. Boulanger .....	1869, París.
<i>Don Quichotte et Sancho Pança</i> ..	F. Ronger (Hervé) ..	1848, París.
<i>Don Quichotte</i> . (Ballet).....	Minkous .....	1872.
<i>Don Quichotte</i> . (Poema sinfó- nico).....	Antón Rubinstein... 1875, Berlín.	
<i>Sancho</i> .....	J. Dalcroze.....	1897, Ginebra.
<i>Don Quichotte</i> .....	W. Kienzel .....	1897, Berlín.
<i>Don Quichotte</i> . (Poema sinfónico)	R. Strauss .....	1898, Berlín.
<i>La Venta de Don Quijote</i> .....	Ruperto Chapí.....	1899, Madrid.
<i>Don Quichotte</i> .....	Beer-Walbrum .....	1908, Munich.
<i>Don Quichotte</i> .....	Massenet.....	1910, Montecarlo.
<i>La Primera Salida de Don Qui- jote</i> . (Poema sinfónico).....	E. Serrano.....	1920, Madrid.



TÍTULOS	AUTORES	Fecha y lugar de la representación o ejecución
<i>El Retablo de Maese Pedro</i> .....	Manuel de Falla.....	1925, París.
<i>Don Quijote</i> ... ..	Teodoro San José...	1905, Madrid.
<i>El Carro de la Muerte</i> .....	Tomás Barrera.....	1907, Madrid.
<i>Don Quijote velando las armas.</i> (Poema sinfónico).....	Oscar Esplá.....	1929, Madrid.
<i>Una aventura de Don Quijote.</i> (Poema sinfónico).....	José Guridi.....	1925, Madrid.
<i>Ouverture pour un Don Qui- chotte</i> .....	J. Rivier.....	1931, París.

La mayor parte de las obras contemporáneas más arriba citadas están avaloradas con honrosos autógrafos. Otras muy importantes de las antiguas se adornan con facsímiles de las páginas titulares e iniciales de las partituras originales.

De la producción española nos interesa al presente de un modo especial el hallazgo, aún no logrado desgraciadamente, de la partitura de escena escrita por el insigne Barbieri para el drama de D. Ventura de la Vega *Don Quijote en la Sierra*, y que el poeta celebra mucho en nota de su puño en un libreto que guarda la Biblioteca Nacional. Otra interesantísima pieza, desdichadamente perdida para todos, según las señales, es la colección de arias escritas por el satírico portugués Antonio José Da Silva para su «ópera jocosa» la *Vida Do Grande Don Quijote de la Mancha e Do Gordo Sancho Pança*. El libreto figura, sí, en nuestra colección, y lo debemos a la gentileza del erudito profesor lusitano Fidelino de Figueiredo.

OBRAS DE AUCTORES PORTUGUESES  
V

ANTONIO JOSÉ DA SILVA

VIDA DO GRANDE

D. QUIXOTE DE LA MANCHA

E DO GORDO SANCHO PANÇA

OPERA JOcosa

Prefaciada e revista por Mendes dos Remedios



COIMBRA

FRANÇA CAMADO — EDITOR

1905



Después de las someras noticias que anteceden, pasaremos, con licencia del paciente lector, al examen de diversas piezas de la colección, mientras procuramos seguir incrementándola, y dando principio a nuestras tareas con el estudio de *The Comical History of Don Quixote*, de Henry Purcell, primera manifestación lírica escénica conocida del *Quijote* en el mundo.

Consignemos, asimismo, el testimonio de nuestra gratitud al honroso auxilio recabado de la inteligentísima Sección de Relaciones culturales del Ministerio de Estado para nuestro empeño, a la menor indicación nuestra, por su ilustre presidente, D. Ramón Menéndez Pidal, nuestro eminente y respetable amigo.

#### ENRIQUE PURCELL

El nombre de Enrique Purcell, el más grande de los músicos ingleses, es menos conocido en España de lo que su importancia como figura representativa, y la extensión y mérito extraordinario de su obra, merecen. Nació en Wéstminster, en 1.658, y allí mismo murió en 21 de noviembre de 1695.

La particular disposición y el vivo temperamento de Purcell le llevaron desde muy joven (formada su educación musical como niño de coro de la Real Capilla y bajo la dirección de Cookey de Humphrey) a ensayar la música escénica, y ya en 1676, es decir, cuando contaba diez y ocho años, compuso ilustraciones musicales para obras diversas, a las que había de seguir su primera ópera *Dido y Eneas* (1680). Su acceso, poco después, al órgano de la Abadía de Wéstminster le apartó del teatro durante seis años; pero supo hacer compatible su eclesiástico destino con la composición de un número importante de obras de cámara, que fueron parte principal para su nombramiento de compositor de la corte; no obstante, la afición predominante del gran maestro arrastróle de nuevo a la escena, aunque sin que ésta acaparase la producción del ilustre compositor inglés. Así llegó a la composición de *King Arthur* (1691), la obra cumbre de Purcell. En verdad, puede decirse que, antes que los italianos, tuvieron los ingleses, gracias a Purcell, ópera nacional.

El interés principal de Purcell para nosotros, en este punto, estriba en que Purcell es el primer compositor extranjero que haya llevado a la partitura sus emociones ante la obra inmortal de Miguel de Cervantes.

No es el *Don Quixote* de Purcell una partitura orgánica, sino una colección de fragmentos (música de escena) para la primera, segunda y tercera partes del *Don Quixote* del comediógrafo, varias veces colaborador del insigne organista de Wéstminster, con quien firmó las obras *The Virtuous*:



*Wife, A fool's preferment, The marriage in haters matched, The Richmond Heiress* y *Sir Barnaby Whigg*, que es, de los poetas sobre cuyos cañamazos literarios trabajó Purcell (casi todos han sucumbido bajo la memoria del nombre del compositor en el olvido, que suele condenar los esfuerzos de los libretistas) el que permanece, Tomás de Urfey, autor de la adaptación teatral *The Comical History of Don Quixote*.

El número de las obras legadas a la posteridad por Enrique Purcell es prodigioso, tanto más prodigioso cuanto que nuestro autor, como los predilectos de los dioses, murió joven, en 1695, un año después de la aparición de *The Comical History of Don Quixote*, agotado por una tuberculosis implacable.

Cuando el trabajo incesante y la consunción van agotando las reservas de Purcell vemos aparecer (1695) colaboradores de su obra admirable; de ese modo su hermano Daniel se vió en el caso de acabar su *Indian Queen*; Jhon Eccles se encargó de acabar la música de *The Comical History of Don Quixote*, y así algunos otros.

Con razón asegura Dupré que cuanto más se estudia la obra de Purcell más razones existen para deplorar que una muerte prematura impidiese a Purcell llegar al término de su evolución total.

Purcell ofrece a la consideración atenta del observador en la estructura de su obra total verdaderas audacias, disonancias, segundas sin preparación y agregaciones de sonidos, así como otros progresos en el empleo de los recursos orquestales, que producen verdadera sorpresa. Desde luego ninguno de sus contemporáneos ofrece esas particularidades, aunque sea preciso reconocer que el sistema armónico de Purcell es poco complicado y que emplea con harta frecuencia el modo menor; pero, en cambio de esto, su facilidad y su elegancia en la modulación, su fino sentido dramático, de que hay magníficas muestras en *The Comical History of Don Quixote*, muestran a nuestro insigne compositor como un enemigo irreconciliable de la vulgaridad, aunque con plausible frecuencia se inspira en esencias líricas populares, ya en el ritmo, ya en la melodía, lo cual hace a menudo palpar en las obras de Purcell el espíritu nacionalista.

Se habla de la influencia de Lully sobre Purcell; pero sería injusto no ver en el gran compositor inglés sino un reflejo de arte continental. Aunque su producción no ofrezca los caracteres y perfume de la madurez es lo bastante rica y lo bastante varia para que su nombre brille con luz propia.

La Revolución representó en Inglaterra, como es explicable, un grave tropiezo para la existencia misma de la música, así religiosa (las iglesias eran derribadas y sus órganos destrozados a hachazos por el feroz fanatismo puritano) como por lo que toca a la música profana, y en general al arte escénico; bastará recordar que en 1647 el Parlamento Largo decretó la clausura de los teatros, en términos de que se puede juzgar leyendo las siguientes alusiones, dedicadas por el decreto a los cómicos o farsantes:







«arrogantes rufianes, que, como asnos vestidos de piel de león, imaginan ser grandes personajes y se mueven tan pomposamente como podría hacerlo un César». Cromwell, sin embargo, estimaba la música y mostró deseos de que Inglaterra tuviese ópera, como la tenía Italia. Fué precisa, no obstante, la Restauración para que la música, en todos sus órdenes, recibiese el trato que le es debido. Carlos II emuló en esto a sus antepasados los reyes músicos de los comienzos del siglo xvi.

La música en Inglaterra fué el arte predilecto de los reyes y de las reinas, que llenan con sus nombres el decurso de esa centuria. Todos ellos fueron amadores, algunos fervorosos y distinguidos, del arte divino. Isabel de York, esposa de Enrique VII, Catalina de Aragón, la infeliz víctima del disoluto Enrique VIII, este mismo soberano, Ana Bolena, Eduardo VI, María Tudor y la reina Isabel, eran virginalistas de rara habilidad. Naturalmente, bajo la sugestión de lo alto la corte y la sociedad inglesa de esos tiempos tuvieron en mucho a la música, a los compositores, especialmente para el virginal, precursor del clave, y demás instrumentos de teclado, y a sus intérpretes.

En las importantes y numerosas obras religiosas de Purcell se advierte, voluntario o no, profundo carácter dramático; en cambio, en su enorme obra profana brilla esplendorosa su ciencia del contrapunto y los estilos, a que acude frecuentemente, ya imitativo, ya fugado, de que hay muy notables muestras en *The Comical History of Don Quixote*. Sin razón, en cierta epístola al gran cómico Garrick, enjuiciaba Arne que la música dramática de Purcell, aunque de excelente factura, era música de catedral, en nada conforme al gusto del público (1775); es de suponer que no echaremos en cara a Purcell el haberse adelantado a Bach y a Haendel en el empleo de determinadas formas musicales, que a Arne se le antojaban clericales.

A propósito de este punto, conviene traer a cuento que el prefacio de la colección de doce sonatas, publicada en 1683, y que Purcell escribió de su propia mano, declara, aunque con un régimen de tercera persona, de intención meramente editorial, que el autor se había esforzado concienzudamente en acreditar en Inglaterra la música de cámara, seria y grave, de los más renombrados maestros italianos, desdeñando la ligereza y la frivolidad de sus vecinos los franceses.

Refiriéndose a la música de teatro, opina uno de los biógrafos y críticos de Purcell que, aun cuando se habla frecuentemente en apuntes históricos de diccionario de las óperas de Purcell, este término, «óperas», es inadecuado, pues las obras dramáticas de nuestro autor son producciones escénicas en que la acción se acompaña con música expresamente compuesta, música que no constituye sino una serie de composiciones: obertura, intermedio, aires de danza y, algunas veces, recitados, arias, dúos, tríos, coros, etc.





Esta afirmación no nos parece ajustada a la realidad, por seguir harto rigurosamente la definición que muchos dan todavía, siguiendo a Littré, de la ópera: «Poema dramático puesto en música», y más bien «gran poema lírico compuesto de recitados, canto y bailes, *sin discursos o diálogos hablados*». De este modo, ¿qué sería la ópera cómica francesa? Según la definición, Purcell no habría escrito sino una ópera: *Dido y Eneas*, y eso no es verdad.

La muerte de Purcell determina el comienzo de una visible decadencia para la música británica, que, falta de aquel luminar, acabó siendo sumergida, como el resto de la música europea, bajo las olas de miel de la música italiana. Más tarde, Haendel, un alemán, dominó absolutamente en el mundo artístico; después, Mendelssohn. Hoy se asiste a un renacimiento visible del divino arte en Inglaterra; pero no aparece, hasta ahora, la figura capaz de llenar y honrar una historia artística, como llenan y honran la de Inglaterra el nombre y la obra de Enrique Purcell, el autor de *The Comical History of Don Quixote*.

El nombre de Purcell empieza a figurar en los programas de nuestros conciertos. Para muchos aficionados y aun eruditos de estas disciplinas artísticas, Purcell será el autor de unas cuantas páginas por las cuales la música inglesa no hará del todo mal papel junto a las creadas por los grandes maestros consagrados e indiscutidos: un viejo compositor que no estará mal tener alguna que otra vez en cuenta. Sin embargo, la verdad es que Enrique Purcell es el nombre más glorioso en el período que se extiende en la historia de Inglaterra desde el año 1660 hasta el término del siglo xvii, lapso que, con razón, es considerado como la Edad de Oro de la música británica.

La historia de la música inglesa hasta la desaparición de Purcell es, por lo que sabemos hasta hoy, un fenómeno desconcertante de evolución, quizás el más desconcertante que pueda darse. Por muy considerable que haya sido, como afirma con razón un crítico autorizado, la contribución inglesa en lo que toca a la música religiosa en el siglo xvi, no es ahí, sino en la música profana, donde conviene buscar la verdadera originalidad británica. El madrigalismo inglés, el virginalismo, las canciones monódicas con acompañamiento de laúd, marcan una cima del arte musical británico, aunque se trate de aparentes miniaturas; pero expresión formalmente perfecta del lirismo refinado que Italia irradió en este tiempo, y en el que fueron acumulándose todas las innovaciones técnicas y expresivas que conducirán, en los comienzos del xvii, a la creación del drama lírico, de que fué Enrique Purcell genial portaestandarte.

\* \* \*





# SANCHO

POÈME DE R. YVE-PLESSIS

**E. JAQUES-DALCROZE.**

Copyright, 1896, by Ad. Henn.

Genève, ADOLPHE HENN, Editeur.



«Les grands esprits se rencontrent.» A nadie parecerá sino muy lógico que los grandes mitos literarios (Otelo, Fausto, Don Quijote, Don Juan) reciban el homenaje de un intento, al menos, de traducción lírica por parte de los más grandes compositores de cualquier escuela y de cualquier país.

El crítico Lavoix, en su curioso folleto *Les traducteurs de Shakespeare en musique*, dice, al acabar su rápido camino en busca de las realizaciones musicales del gran trágico, lo que sigue: «Le lecteur a pu remarquer que pas un nomme anglais ne s'était présenté sous notre plume. Les œuvres musicales sur l'auteur de Hamlet ne font pourtant pas défaut dans la patrie du poète. Mais nous nous sommes proposés de présenter un étude sérieux du sujet qui nous occupe, et les partitions anglaises sont trop peu connues en France.» No obstante, Lavoix cita, tomándolo de la obra de Lynley *Shakespeare's dramatic songs*, el *Macbeth* de Locke; *Píramo y Tisbe*, de Lanye; la música para *El sueño de una noche de verano*, de Smith, y otras obras de los siglos xvii y xix. Pero no habla sino de pasada, muy incompletamente, de las obras de Purcell, y, por supuesto, sin nombrar la extensa partitura escrita por nuestro autor para el *Timón de Atenas*, el *King Richard II*, y otras composiciones que representan anillos de la extensa cadena de más de cincuenta obras dramáticas, de que es eslabón central el *Dido and Eneas*, y en que está la contribución del gran músico inglés a los asuntos nacionales a través del más excelso de sus poetas.

El hecho de que Purcell haya empleado su minerva en honor de nuestro gran Cervantes, liga, una vez más, en el corazón de un egregio artista británico, los dos nombres, tan enlazados en la gloria, en el tiempo, en la desgracia y en la admiración de los mundos como los de los autores de *Otelo* y de *Don Quijote de la Mancha*.

Tiene razón Fitzmaurice Kelly cuando alborozadamente hace constar que es inglesa la primera traducción del *Quijote*; que en Inglaterra se hizo de la gran novela la primera edición española de lujo; que la primera biografía de Cervantes es británica, como está escrito en inglés el primer comentario del *Quijote*, como es de autor y prensa inglesa la primera edición crítica del texto inmortal cervantino.

Pudiera también haberse envanecido de que, ochenta años después de la aparición del *Quijote*, fuera, asimismo, la minerva inglesa la que se apresurase a fijar en el lenguaje inefable de los sonidos bellos el espíritu cervantino en su más insigne manifestación.

No creemos nosotros, aunque no falte quien lo defienda, que el éxito extraordinario del *Quijote* entre los ingleses haya de responder necesariamente a concomitancias entre el quijotismo español y el puritanismo inglés. Un *Don Quijote* puritano hubiera carecido del penetrante perfume de espiritualidad humana y comprensiva del héroe inmortal. El sentido humorístico fundamental y la calidad del humorismo cervantino pueden,



en cambio, a nuestro entender, emparejarse rápidamente con el *humour* racial británico. ¿Se atrevería Sterne a desconocer que las andanzas del caballero andante y de su sin par escudero constituyen un verdadero «viaje sentimental»? Por otra parte, ni Inglaterra ni ningún otro país puede permitirse la insensibilidad frente al espectáculo de la vida humana, que es, en suma, el pasmoso panorama que despliega ante la vista asombrada y ante el corazón conmovido la lectura de las hazañas del hidalgo sin par.

El afecto de Inglaterra por Cervantes era por él correspondido: el autor del *Quijote* habla siempre de Inglaterra y de los ingleses con afectuoso respeto y cortesanía que, por mejor encarecerla, llamaremos española. No es la primera entre las novelas ejemplares *La española inglesa*, pero hay en ella rasgos muy claros del genio y del ingenio de Cervantes y muy significativa simpatía moral por el Reino Unido y por sus cosas y personas.

Por otra parte, es bien natural que Cervantes tuviera conocimiento, y ello con la gratitud propia del caso, de que apenas llegado a Londres un ejemplar de su novela magna (1607) pusiérase a traducirla Tomás Shenton, con la fiebre acuciosa que representa el haber terminado su trabajo en cuarenta días, como es sabido, aunque no sea demasiado verosímil.

Con razón se afirma que de nacer Cervantes en Inglaterra es seguro que el *Quijote* no hubiera podido tener más admiradores entre los ingleses.

Dramaturgos españoles de mayor prestigio, como tales dramaturgos, que Cervantes, han sido mucho menos explotados que nuestro gran novelista por los comediógrafos británicos. Siempre será para llorada la pér-

S A N C H O  
P A N Ç A  
DANS SON ISLE,  
OPERA BOUFFON,  
EN UN ACTE,

Par M. POINSINET le jeune.

La Musique est de M. PHILIDOR.

Représentée pour la première fois par les Comédiens  
Italiens Ordinaires du Roi, le 3 Juillet 1762.

Non Plausus, sed Risus;



A AVIGNON,

Chez LOUIS CHAMBEAU, Imprimeur - Libraire,  
près les RR. PP. Jésuites.

---

M. DCC. LXVIII





dida del *Cardenio* de Shakespeare, en que se dieron la mano las dos excelentes inspiraciones.

Fuera excesivo exigir que *The Comical History of Don Quixote* sea tomada en cuenta como un alegato de primera fuerza entre los probatorios de la contribución inglesa al himno de admiración universal por el *Quijote* y por su autor; pero hay en la obra de Purcell singularidades, matices y compenetraciones que realzan su valor en este sentido y que no podemos dejar pasar inadvertidos.

Evidentemente, *The Comical History of Don Quixote* es un nuevo y singular documento que añadir a la ilustre relación de los demostrativos de que Inglaterra es la nación que más ha hecho en el mundo por la gloria de nuestra mayor gloria literaria, que es Miguel de Cervantes, y otro intento muy feliz de la incansable colaboración inglesa al tributo universal de pleitesía al príncipe de nuestros ingenios.

#### EL «QUIJOTE» DE PURCELL

Ya hemos dicho que las páginas musicales escritas por el gran clásico inglés para el poema compuesto por Urfey sobre la novela inmortal de Cervantes, no constituyen una partitura en el sentido que suele darse a esta palabra cuando se habla de obras lírico-dramáticas, o sea destinadas a la representación. Son más bien ilustraciones o arias, intercaladas a lo largo del desarrollo de la acción en los actos II, III, IV y V, siendo las más numerosas e importantes las correspondientes a esta última jornada.

No podemos asegurar que estas ilustraciones musicales a que nos referimos, y que constan recogidas en el tomo XVI, en que está la primera parte de las obras dramáticas de Purcell, de la magnífica edición infolio patrocinada por «The Purcell Society», aparecida en 1906; no estamos seguros, volvemos a decir, de que sean estas páginas todas las escritas por Enrique Purcell; pero debemos suponer que la edición mencionada más arriba, realizada después de investigaciones cuidadosas, contiene cuanto se conserva en los fondos de las colecciones y bibliotecas británicas acerca del primer *Quijote* musical del mundo, cuyo título muestra ya como en este trasplante de la novela al escenario lírico predomina la estimación de la eutrapelia en la obra cumbre del príncipe de las letras españolas. La obra de Urfey y Enrique Purcell se titula: *The Comical History of Don Quixote*, como sabemos.

Los números que componen esta partitura son siete.

Como hemos dicho ya, el primer acto no tiene música. La escena primera del acto II se desarrolla en la posada de Vicente «a humourus Host,





# DON QUIXOTE



VON

## WILHELM KIENZL.

VOLLSTÄNDIGER KLAVIERAUSZUG MIT TEXT.

ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN.



or Inn-Keeper», y acaba con la burlesca ceremonia de ser Don Quijote armado caballero, durante cuya primera parte permanece de hinojos, mientras Pérez, Nicolasa, la posadera, Vicente y Maritornes, con cantores y danzarines, precedidos de trompetas y tambores, marchan en torno del héroe procesionalmente. La mesonera entonces, ayudada de Maritornes, levanta a Don Quijote para conducirlo al fondo del escenario; allí, el burlado caballero recibe las armas de su andante profesión; sigue a esto una danza, en la que se representa la victoria del Caballero Errante sobre el dragón, acabada la cual es acompañado Don Quijote al frente del escenario, mientras Vicente exclama: «cantemos ahora en honor de las armas y de los guerreros».

Este primer número constituye un «duetto» para contralto y bajo (alto solo —bass solo—) que es propiamente una invocación a las musas, para mejor cantar las glorias del héroe —Sing all ye Muses—your lutes strike around— y una fervorosa exaltación de las virtudes del protagonista y de los fervores caballerescos —when a soldiers's the story...— no luxury in peace, nor pleasure in excess...

Corresponde el segundo número (acto III, escena segunda) al episodio de los galeotes, y el lugar de la acción de esta escena se fija así en el poema de Urfe: *Montañas y rocas al fondo de un bosque oscuro*. Don Quijote y Sancho Panza libran a los galeotes, entre los cuales está Ginés de Pasamonte, el cual, saliendo del grupo de forzados y dirigiéndose a ellos exclama: «¡Gracias sean dadas a nuestro noble y valiente redentor; con él llega a nosotros la libertad! Hermanos: cantemos en su honor. Confundamos al mundo. En cuanto a ti, amado salvador, no creas que hay entre nosotros más forajidos que en el resto de la Humanidad; pululan en el mundo tantos canallas, se ocultan en él tantos galeotes como entre nosotros. Y, ahora, cantemos ¡oh hermanos!

Trátase de un aria, para bajo, de desenfadada y vigorosa melodía, en la que el «galley-slave» defiende su situación frente a un conglomerado humano que no es, desde la creación acá, sino «one gigantic rogue», un formidable conjunto de granujas. Es de lo más recio, y también gracioso, de la partitura, constituyendo lo que después se ha llamado «couplet», con varias letras, todas de gran fuerza satírica.

Mucha más importancia musical, y también más extensión, asume la romanza de Cardenio, que constituye el número siguiente de la obra de Purcell (acto IV, escena primera), y que se emplaza en los desfiladeros de Sierra Morena; después de un diálogo entre Don Quijote y su escudero, Cardenio aparece ante ellos, destrozadas las ropas y en actitud salvaje, prorrumpiendo en sus ardorosas lamentaciones. A modo de serenata canta Cardenio sus penas de amor, en una melodía de aguda textura y frecuentes y expresivas melismas propias de la época, que hacen el elogio de los intérpretes que fueran capaces de realizarlas, al menos de



# EL RETABLO de Maese Pedro.



por

*Manuel de Falla.*



Adaptación musical y escénica  
de un episodio de  
EL INGENIOSO CAVALLERO  
DON QVIXOTE.  
de la Mancha

de Miguel de Ceruantes Saavedra.

---

1923



un modo correcto. El valor expresivo de esta romanza de Cardenio es una nueva demostración del cuidado escrupuloso con que Purcell adaptaba su música al texto literario, y la fortuna con que sabe extraer de un verso, de una sola palabra a veces, un máximo del efecto legítimo. No nos referimos con esto solamente al movimiento de la escritura, al dibujo de la línea melódica, sino a la correspondencia entre la música y el sentido de un vocablo, o de varios vocablos, que no era cosa nueva en tiempo de Purcell; pero que este gran compositor, superior a todos los músicos ingleses del Renacimiento y de la Restauración, lo era también en esto, sin caer en el artificio a que muchas veces se entregaban los compositores —y de esto hay ejemplos claros en muchos posteriores, incluso actuales.

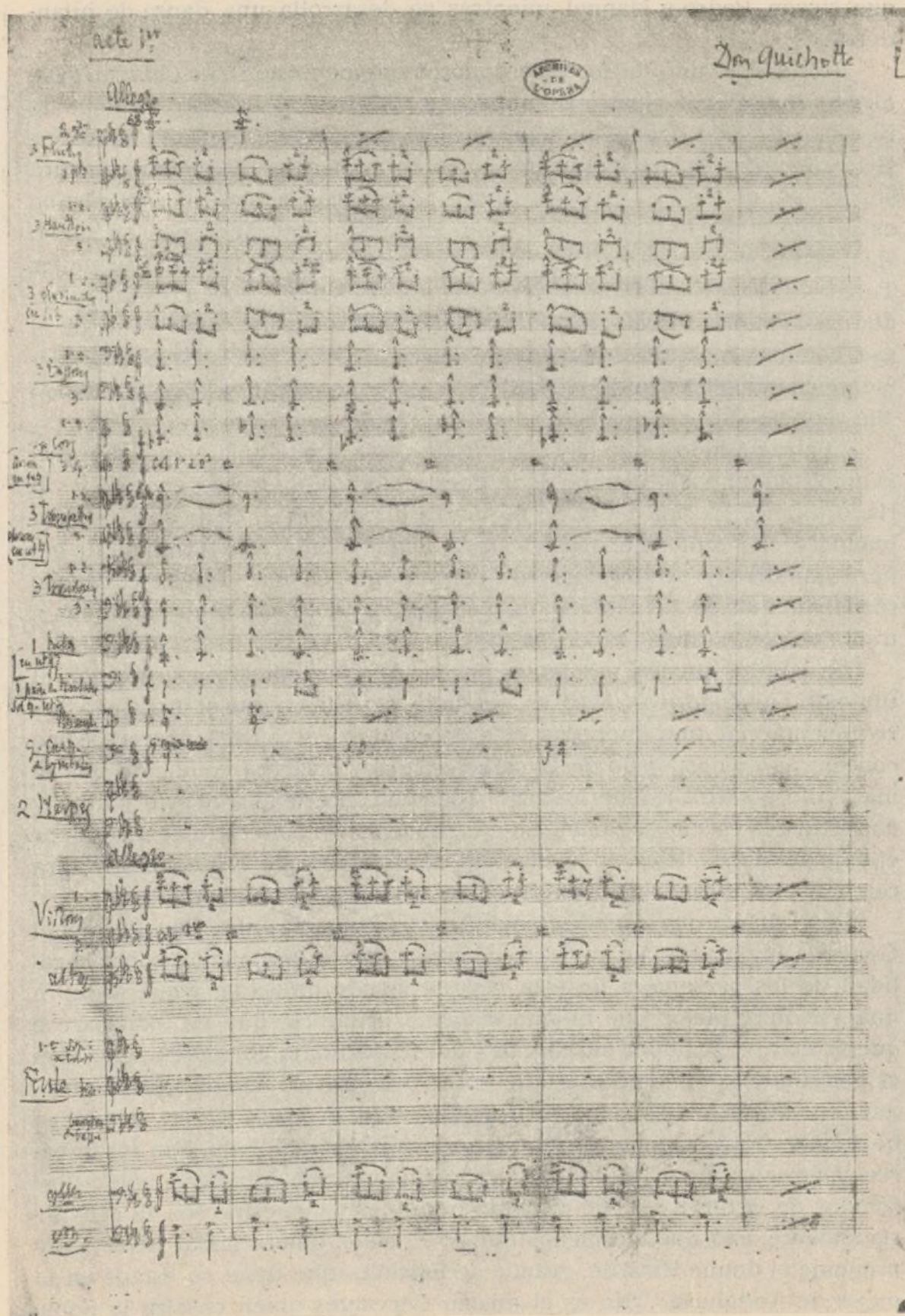
El romanticismo sentimental de las efusiones amorosas de Cardenio en la letra, en el texto de Urfey, inspirado, como es natural, en el texto correspondiente de nuestro libro inmortal, logran reflejo suficiente en la sensibilidad, siempre despierta, del gran Purcell, sin mengua de una serenidad clásica profundamente impresionante. Ejemplo de ello es el pasaje «can nothing warm? yes Lucinda's eyes». También debe consignarse la espontánea facilidad de los recitados, siempre distinguidos.

Acto V. En la escena primera Pérez (el cura), Nicolás (el barbero) y Vicente se conciertan para persuadir a Don Quijote de que está sometido a un encantamiento. Cardenio ayuda a llevar adelante la burla, tomando parte en el canto y en la escena. El episodio inmediato es la realización del complot. Sale Vicente disfrazado de Merlín y oýense «agradables sonidos de música».

Aparecen dos mujeres, representando a Urganda y a Melisa, dos hechiceras, y con ellas Montesmo (Montesinos); apodéranse de Don Quijote y Sancho Panza, después de un recitativo musical, el mago y las hechiceras tienen a su cargo un trío (dos sopranos y un bajo), de carácter misterioso, y en él los tres personajes exaltan el mágico poder de que están dotados en invocaciones altisonantes, llenas de carácter, a que agregan un encanto particular las intervenciones, generalmente en tercetas, de los primeros y segundos violines, y el apretado contrapunto de las voces que, en los conjuntos, en la marcha armónica y en el trato mismo dado a las voces denuncian aquí, como a lo largo de toda la partitura, la calidad de «organ maker and keeper of his Majesty» del autor. No habrá que añadir que de este número es la iniciación de las fantásticas escenas de la cueva de Montesinos. Debemos señalar, particularmente, un «andante gracioso» (Urganda) lleno de encanto y fluidez.

El acto cuarto se refiere a las aventuras de Sancho como gobernador de Barataria, y la acotación escénica del episodio que precede al dúo entre Sancho y su mujer, dice: —«Sancho, Teresa y María toman asiento para escuchar la música y presenciar una representación, o divertimento, de cánticos y bailes. Acabado esto, dispónese la mesa del gobernador, a la





Facsimil de la primera página de la partitura de orquesta de *Don Quixote* (manuscrito original) de J. Massenet que se guarda en el Archivo de la Opera de París.





que sirven Pedro y Manuel, mientras se desarrolla una danza de hilanderas.»

Este dúo es uno de los más donosos fragmentos de *The Comical History of Don Quixote* (parte segunda, acto IV, escena tercera). Titúlase de un modo especial «Dialogue (soprano and bass). For a Clown and his wife.» Este *clown* no es, naturalmente, como se pudiera creer por una lectura superficial, un bufón o payaso. *Clown* aquí significa rústico; este rústico es Sancho, y por lo tanto el diálogo es entre Sancho y su esposa; en suma, «la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza». En el reparto de *The Comical History of Don Quixote* pierden los nombres para ser aludidos e indicados exclusivamente, según el uso, con los pronombres personales «He-She». Pero se les conoce rápidamente cuando él asegura: «I shall be a governor too ere I die», y cuando ella replica: «Fie, fie this better for us to plough and to spin.»

El aire movido a que ha de ejecutarse este dúo templado, y aún subraya, la amplitud un poco solemne de la línea melódica, de frase generosa y variado dibujo. Es una pieza de regulares dimensiones, en la que va acentuándose el intento humorístico hasta llegar a un pasaje terminal, de género imitativo y de muy cerrado contrapunto, en que Teresa y Sancho resuelven huir de las ambiciones peligrosas. «No, no, no, no ambitions a trade; no contentment can show.»

La página musical siguiente, que en la gran edición aparece con el título de *The Judgment Hall*, es, sin duda, aquella en que el matiz caballeresco y marcial, que impregna la obra cumbre cervantina, aparece como concentrado y despojado de la característica y burlesca condición que la maravillosa sátira asume intencionadamente. Pertenece al acto quinto y constituye la escena segunda. En ella, una vez vencido el noble adalid por el paje del duque Ricardo, disfrazado de Caballero de la Lechuza, y para celebrar la victoria, el prócer ofrece un agasajo a los combatientes.

En él figura una representación (*entertainment*) entre San Jorge y el Genio de Inglaterra. No nos parece preciso llamar la atención sobre la calidad de los personajes de esta representación inducida, y que muestra una vez más, mejor que el imperialismo británico, que en todo parece querer marcar la huella de la garra del leopardo, la compenetración con el pensamiento cervantino a que en otro lugar nos hemos referido; porque, en efecto, si el «genio de Inglaterra» es evocado por el duque en homenaje a los destinos y grandezas históricas de Albión, San Jorge parece querer sublimar a los ojos del mismo vencido caballero, noble desfacedor de entuertos y defensor de humildes y menesterosos, la caballería andante, a la que, no menos que en el cielo, quiere hallar abolengo y progeñe el duque Ricardo, grande de España, «que tiene su estado en lo mejor de Andalucía». ¿No es el mismo Cervantes quien ensalza la noble condición celestial de San Jorge, diciendo: «este caballero fué uno de los



Facsimil de la primera página de la partitura de orquesta de la op. *Don Chisciotte in Corte alla Duchesa*, de Caldara.  
(Biblioteca Nacional de Viena.)





mejores andantes que tuvo la milicia divina; llamóse Don San Jorge y fué, además, defendedor de doncellas?» Por otra parte, el propio Príncipe de los Ingenios, en el encuentro de las «imágenes de relieve y entalladura», mostró que la de San Jorge era la de este caudillo del Empíreo, «puesto a caballo con una serpiente enroscada a los pies». Y este San Jorge, a diferencia del San Jorge Matamoros, que parte con Santiago la devoción de los hijos y nietos de los españoles de la Reconquista, es justamente el San Jorge Patrón de Inglaterra.

La página que someramente vamos a describir ofrece la singularidad de haberse introducido en ella por el autor, junto al San Jorge (tenor solo) y el Genio de Inglaterra (soprano solo), un tercer personaje sonoro o instrumental: el clarín, encargado de sobrrerrayar, después de proponerlo en una breve, pero gallarda, introducción, un tema enfático y luminoso (1), que San Jorge repetirá y el genio de Inglaterra glosará, sin prescindir de los numerosos *picados* y adornos que lo engalanan, todo lo cual viene a desembocar en un canon a tres voces, cambiado el compás inicial binario por un ternario, movimiento propicio a la imitación rigurosa, de suerte que este *song* pudiera pasar sin dificultad por un himno religioso caballeresco, que en algún momento de su desarrollo llega a tomar las proporciones y adquirir los caracteres de uno de los *anthems* que forman una parte considerable e ilustre de la producción del insigne organista de Wéstminster, a cuya inclinación eclesiástica contribuyeron no sólo artística vocación y hábito profesional, sino el ambiente turbado por las pasiones religiosas, incesantemente confundidas con las discrepancias políticas, de suerte que constituyeron una demostración muy enconada de la verdad que afirma que en el fondo de toda cuestión política palpita un problema teológico.

Si se nos permite una digresión anecdótica diremos que Enrique Purcell, hijo de su tiempo, participó sin querer en estas peleas, como autor de un cierto *Quickstep*, a cuya música fueron adaptados unos dísticos satíricos de una especie de romance de ciego, conocido por el nombre de *Lilliburlero*, tomado del estribillo, y de cuyas agresiones plebeyas eran víctimas el gobernador de Irlanda, Talbot, y el mismo rey, Jacobo II, que lo nombró y sostuvo en aquel cargo, en que se hizo rabiosamente impopular. La desvergonzada cancioncilla, que cantaban indistintamente las clases sociales, el clero y el ejército, sin el menor reparo, no contribuyó poco a la caí-

(1) En la primera edición se hace observar que en la ejecución de este fragmento —logg the favourite song of our theatres— se distinguieron: «Mr. Freeman and Mrs. Bibber, and accompanied on the trumpet by John Shore, Mrs. Cibber's brother». Añadiremos por vía de curiosidad que se conservan los nombres de algunos otros intérpretes en el estreno de *The Comical History of Don Quixotte*: Mistress Bracegirdle, Mister Reading y Mistress Ayliff.

Por cierto que, a propósito de estos artistas, en una de las ediciones del dúo entre Sancho Panza y su mujer se dice en la portada que esta página fué «highly diverting Queen Mary in the 4th act of the second part of D. Quixote for a clown and his wife».



*Overture Andante*

Facsímil de la primera página de la partitura de orquesta de la op. *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de Francesco Conti.

da del monarca, aunque no hayamos de exagerar hasta decir, con el doctor Percy, que el *Lilliburlero* llegó a producir consecuencias más graves que las mismas filípicas demostenianas. Como curiosidad citaremos, para que se juzgue de la calidad del ataque contenido en los versos a que hemos hecho referencia, estos dos pareados:

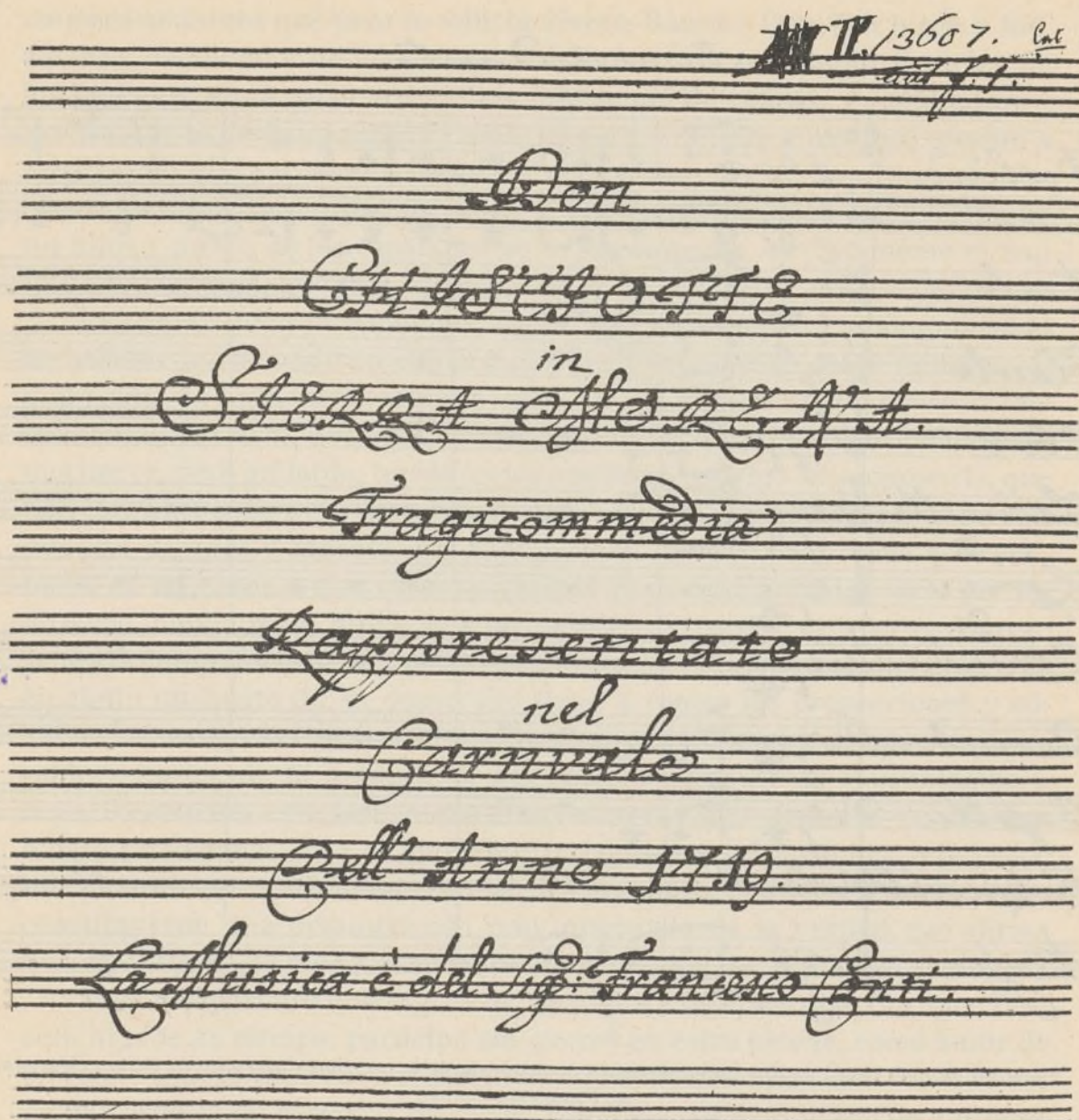
Dare was an old prophesy found in a bog:  
«Ireland shall be rul'd by an ass and a dog.»

And now this prophesy in come to pass,  
For Talbot's the dog, and Jacks is the ass.

Lero, lero, lilli, burlero.







Facsimil de la página titular de la partitura de orquesta de la tragicomedia lírica *Don Chisciotte in Sierra Morena*. (Biblioteca Nacional de Viena.)

Lo que viene a significar, «una vieja profecía apareció en un estercole-ro, que decía: gobernarán Irlanda un asno y un can. Ahora se ha realiza-do la profecía, porque Talbot es el perro y Jacobo el jumento».

Como se ve, el puritanismo del antiguo virrey de Irlanda, lord Whar-ton, autor de la adaptación del precedente madrigal al *Quickstep*, de En-rique Purcell, no alcanzaba a sus métodos de selección poética. Es tam-bién seguro que el insigne Purcell no quedaría muy satisfecho del éxito revolucionario de su musiquilla, y lo prueba el que trató de rehacerle una virginidad, imprimiéndolo en 1689 en una colección de piezas para virgi-



nal o harpsicordio, con el título de *A new Iris tune*, nueva canción irlandesa.

Pidiendo excusa al lector por esta digresión, cuya oportunidad sometemos a su juicio, acabaremos el examen de la curiosa página de *The Comical History of Don Quixote*, a que venimos refiriéndonos, registrando el sentido general de la composición mediante ligeras alusiones a la letra de Urfe, que le sirve de base.

A la invocación que San Jorge dirige exclamando:

Genius of England, from thy pleasant Bow'r  
Arise and spread thy sacred Wings [of Bliss,  
Guard from Foes the British State,  
Thou on whose smile does wait  
The uncertain happy Fate  
Of Monarchies and Kings.

Responde San Jorge, el celestial caballero andante:

Then follow brave Boys to the Wars,  
The lawrer you know is the Prize;  
Who brings home the noblest Scars,  
Look finest in Celia's eyes.  
Then Shake off the slothful Ease,  
Let Glory inspire your hearts;  
Remember a soldier in war in peace,  
Is the noblest of all other arts.

No creemos preciso dar la traducción de este texto lleno de fervor monárquico, bélico e inglés.

A continuación figura una canción, introducida en esta segunda parte del Quijote de Purcell por los editores de la obra maestra del gran clásico, por aparecer en el volumen tercero del *Thesaurus Musicus* (1695) con el subtítulo «A song in the 2nd. part of D. Quixote. Sung by Mrs. Hudson, not printed in that Collection. Set by Mr. Purcell.»

Esta canción aparece con las mismas indicaciones relativas al autor e intérprete en un papel suelto, que guarda el British Museum, con el título «A Scotch Song in the second par of the play call'd D. Quixote sung...», etcétera. Aunque en otras colecciones esta canción aparezca anónima, el testimonio del *Thesaurus Musicus Britannicus*, por ser contemporáneo, debe bastarnos.

Esta canción es producto de la más clara influencia del espíritu folklórico.

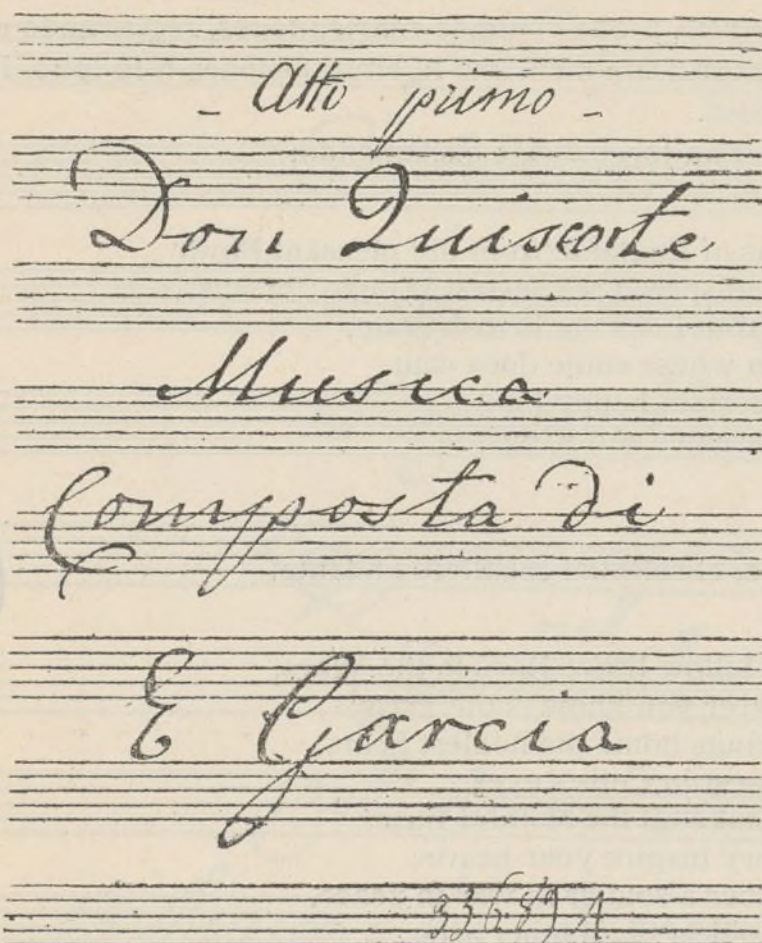




rico nacional: una graciosa canción de Escocia, de ritmo característico, binario, y de evidente origen popular, de fresca y grata factura. La letra no tiene la menor relación con el asunto de la obra; pero es alegre y jovial,

con la jovialidad un poco pueril, pero atractiva y simpática, del *humour* británico.

La tercera parte de *The Comical History of Don Quixote* debe haber sido escrita después de 1695, habiendo sido anunciada su publicación en la *London Gazette* del 12 al 16 de diciembre de ese año, y habiendo fallecido Purcell el 21 del mes anterior. Su última colaboración en la obra es la bella escena de Altisidora «From rosy Bowers» contenida en el «*Orpheus Britannicus*» con la acotación, que suele acompañar a otras ediciones de esta página y que dice así:



Facsimil de la página titular de la partitura de orquesta del *Don Chisciotte*, de Manuel García; el manuscrito original se conserva en la Biblioteca del Conservatorio de Bellas Artes de París.

«esta es la última composición de Mr. Purcell, escrita durante su enfermedad».

El carácter y significado de la magnífica página a que nos referimos situada en la escena primera, acto IV de la tercera parte (1) de *The Co-*

(1) Esta tercera parte debió ser realizada después de 1695, así como su publicación fué anunciada en la *London Gazette* del 12 al 16 de diciembre en aquel año; Purcell había muerto el 21 del mes anterior. Su sola participación en esta parte de la obra es la escena final «From rosy bowers», que titulaba el *Orpheus Britannicus*: «Ésta fué la última canción escrita por Mr. Purcell estando ya enfermo.» Advertencias similares acompañan a otras ediciones de la famosa aria, por primera vez interpretada en el memorable festival *El Quijote en la música*, celebrado en el teatro Calde-rón, de Madrid, el 16 de diciembre de 1932, bajo el patronazgo del excelentísimo Ayuntamiento, para dar a conocer obras de la colección a que el presente artículo se refiere.—N. del A.



*mical History of Don Quixote*, aparecen perfectamente explicados en las acotaciones correspondientes, y sobre todo en las palabras que Altisidora pronuncia como preámbulo de su preciosa intervención musical.

La acotación dice, sin indicación de lugar de acción: «Basilio, Carrasco, Quiteria y Altisidora se conciertan para conseguir que Don Quijote sea infiel a Dulcinea». Y Altisidora dice: «voy a mostrarme ahora poseída de los más diversos grados de pasión, en la mas caprichosa variedad; ora ardiente, ora desdenosa; ya alegre, ya melancólica; tan pronto invitándole al canto y a la danza, como persiguiéndole e injuriándole hasta conseguir que brote el llanto de sus ojos». En este momento aparece Don Quijote

a Lucien Fugère.



dec. 1910

Theatre de la Gaite



J. Massenet





Der „Biblioteca circulante de Madrid“  
widmet dieses Exemplar seines  
„Don Quixote“ in innigster Verehrung  
des unsterblichen Miguel de Cervantes  
Saavedra der Autor

Wien, Dezember 1824. Dr. Wilh. Kienzl.

Michael Kraus

Madrid. 9. Mayo 1825



Para las Bibliotecas  
Circulantes de Madrid  
con toda sujeción  
Manuel de Falla —

1926



A Monsieur Victor Espinas  
directeur de la Bibliothèques circulantes  
y de los parques de Madrid, —  
l'auteur, très heureux de voir son œuvre  
figurer dans votre belle collection

Paris ce 27 janvier 1932

Juan Rivier



tocado con su gorro de dormir, y Altisidora le requiere de amores exclamando:

—Contempla mi danza y escucha mi cantar, que te persuadirán de que soy más digna de tu amor que Dulcinea.

La espléndida lamentación de Altisidora se divide en cinco movimientos: «love-gaily-melancholy-passion-frenzy», o sea, amor, alegría, tristeza, pasión y frenesí.

Con la sobria introducción de un acorde arpegiado y sobre la tonalidad de «do menor», que se conserva en los cuatro primeros movimientos, para desembocar una explosión, servida por el mayor tono correspondiente, en el último «movement» de la romanza, traduce Purcell, sin más que alterar los aires (Andante, Allegretto, Adagio, Allegro) los diversos sentimientos, o mejor matices, del sentimiento amoroso, propuestos por los versos de Urfeý, positivamente inspirados en las lamentaciones de Altisidora en la obra magna de Cervantes:

«... Oye a una triste doncella  
bien crecida y mal lograda,  
que en la luz de tus dos soles  
se siente abrasar el alma...»

Es muy difícil superar el patetismo, la amplitud y hondura melódica, y la elocuencia propiamente musical de esta página, digna de ser comparada con otras páginas clásicas inmortales.

El escrupuloso cuidado que Purcell pone siempre en la traducción musical del menor detalle de la letra, y que en esta página brilla en todo su esplendor, en nada se opone a la espontaneidad de una efusión lírica que hemos de encontrar inmediatamente en los clásicos inmortales del siglo xvii y del xviii y que pocas veces le superarán.

Después del «andante» inicial, que es propiamente un recitativo de suprema elegancia, subrayado por acordes y arpeggios del más vivo interés, viene la línea melódica del «allegretto», que el caballero Gluck no hubiera podido desdeñar, debiendo reconocer en Purcell un antecesor de la más noble estirpe, y el admirable Haendel un precursor inmediato del más noble abolengó artístico.

El «adagio», de cortado y anhelante estilo, y un «andante» que en nada desmerece en espontaneidad y fuerza expresiva a los anteriores, conducen al último «movement», en que se resume toda la fuerza, mejor diríamos la violencia, de la pasión fingida por Altisidora en esta burla suprema a la hondura y limpieza del sentimiento amoroso del inefable caballero andante.

Son, en efecto, patéticos los acentos con que Altisidora finge llorar el desamor del cruel Vireno fugitivo Eneas; pero hace mal algún crítico en



llamar a Altisidora amante infortunada, para extrañarse luego de que la magnífica lamentación se vea interrumpida por un aire de baile pimpante, en cuatro tiempos. Esto revela no conocer bien ni el Quijote ni la obra de Purcell. El carácter burlesco de la escena es trasladado a la obra de Urfey, en la que Altisidora, antes de la magnífica página que comentamos, manifiesta su intento de embromar a Don Quijote diciendo: «I intend to teice him now with a whinsical variety as if I were possess'd with several degrees of passion, etc.», según antes hemos traducido.

Hemos creído deber entretenernos en la descripción de las páginas escritas por Purcell para *The Comical History of Don Quixote*, en primer lugar porque con ellas se inaugura la traducción lírico escénica del pensamiento capital cervantino en el mundo y también porque quizá no haya en el resto de la colección otra obra en que aparezca tan claramente la compenetración con el pensamiento del Príncipe de los Ingenios, a quien ciertamente el clima literario y espiritual de Inglaterra fué siempre de un modo singular propicio.

NOTA BENE

A punto de entrar en máquina el presente impreso cumple al autor consignar que la música de escena —un bailete— escrita por D. Francisco Asenjo Barbieri para la reposición en 1862 del *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, de Ventura de la Vega —estrenado treinta años antes en el Teatro de la Cruz, sin la música, naturalmente, puesto que entonces contaba sólo nueve años de edad el ilustre autor de *El barberillo de Lavapiés*—, se guarda en la Biblioteca Municipal. Tardará, pues, muy poco en figurar en la colección. Nos place consignar que debemos la noticia al musicógrafo D. José Subirá, cuya callada labor de erudición es más conocida fuera que dentro de su país.

Otras producciones, para nuestra labor interesantes, del diez y siete y del diez y ocho, se encontrarán en el mismo destino, y vendrán a acrecer la sección española de las realizaciones musicales del *Quijote* o de sus episodios.

El paradero de un poema sinfónico del maestro Domenico Rossi, residente en Baleares, nos ha sido dado a conocer últimamente, y aumenta las noticias que vamos reuniendo, y entre las que figuran las correspondientes a obras del en otro lugar citado Foertsch y de Treu, Martín (H), Giambattista Martini, Piccini, Dittesdorf, Clay, De Koven, Henritt, Hubatscheck, Jacobi, Macfarren, Neuendorff, Rauchenecker, Redding, Roth y Weinzierl, Schack, Ristori, Cannabich, Pessard, Stayman, Miari, Bernardini, Planas (México, 1871), Dunkel...

Hay, pues, como suele decirse, tela cortada.





En consecuencia, el Ayuntamiento de Madrid, en uso de sus atribuciones, acuerda lo siguiente:

1.º Autorizar al Sr. D. [Nombre], en su calidad de [Cargo], para que represente al Ayuntamiento de Madrid en el [Evento], celebrado en [Lugar] el día [Fecha].

2.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

3.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

4.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

5.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

6.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

7.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

8.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

9.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

10.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

En consecuencia, el Ayuntamiento de Madrid, en uso de sus atribuciones, acuerda lo siguiente:

1.º Autorizar al Sr. D. [Nombre], en su calidad de [Cargo], para que represente al Ayuntamiento de Madrid en el [Evento], celebrado en [Lugar] el día [Fecha].

2.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

3.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

4.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

5.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

6.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

7.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

8.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

9.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].

10.º Autorizar al Sr. D. [Nombre] para que celebre en nombre del Ayuntamiento de Madrid, en el [Lugar] el día [Fecha], la [Actividad], con el fin de [Objetivo].



## EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA

Transcríbense aquí las palabras preliminares del solemne festival lírico-cervantino a que se alude, en nota del autor, en el trabajo precedente, y en que se procuró condensar las observaciones de carácter general a que dió lugar el examen de la colección de obras musicales inspiradas en el *Quijote*, y que quizá no sean del todo indiferentes a algún espíritu curioso:

«Ilustre auditorio: Válganme para solicitar vuestra atención benevolente estas dos circunstancias: Comparezco ante vosotros, abandonando mi retirado y entrañable cometido, en virtud de obediencia debida. Además, os aseguro que tengo el firme propósito de dar a estas palabras la menor extensión posible.

¿Pero dónde mejor que en este ambiente, en el que flota el recio y tónico aroma que se difunde por el alma cuando decimos «Cervantes», habíase de traer una noticia sumaria de modestos, pero ya largos esfuerzos para constituir la más completa colección que se guarde en el mundo de las obras de arte musical inspiradas en el *Quijote*?

Bajo los auspicios del Ayuntamiento de Madrid, a quien sirvo con honra mía, está, en efecto, incrementándose el aludido acervo de realizaciones musicales de la obra cumbre del príncipe de nuestros ingenios, y que constituye ya, como exégesis penetrante, un homenaje inefable al inefable caballero, algo así como un depósito de incienso sonoro, que, por provenir de las más dispares minervas y de los más lejanos climas ideológicos y estéticos, es una nueva y magnífica afirmación de la catolicidad del *Quijote*, de la universalidad no igualada de este libro maravilloso, ya que esta traducción en bellos sonidos es la única que tiene un valor irrefragablemente mundial, puesto que no hay, hasta ahora, otro idioma que desdeñe, como la música, las fronteras, y, lo que es mejor, los diccionarios. Esta es la importancia cervantina, que es tanto como decir española, de esta colección, cuyo estudio y examen, y aun la mera cosecha, no importa a costa de qué esfuerzos y decepciones, que con la alegría de hoy se borran, llenan mi vocación y mi amor al glorioso manco y la arte divino en esta tercera parte de mi vida.

Hase dignado el Ayuntamiento madrileño, honrando una moción de su alcalde presidente, patrocinar esta solemnidad, y con ello ha dado señal de conocer que, en efecto, el Concejo que extiende el campo de sus preocupaciones y actividades a algo más alto e inmaterial que la pavimentación y los abastos, es el que realmente sabe





continuar la historia de la institución municipal, orgullo y decoro, a la vista del mundo, de las tradiciones del derecho público español.

Y entremos en materia:

Todos los países en que la música ha ascendido a la categoría de arte técnico y propiamente erudito, todas las escuelas musicales conocidas, han depositado su manojo de flores líricas al pie del *Quijote*.

Desde 1694 (1), es decir, muy cerca de la aparición del libro inmortal, año en que se representó por primera vez en Londres la ópera *The Comical History of Don Quichotte*, del gran compositor inglés Enrique Purcell, músico el más grande del Reino Unido, hasta los días que corren, en que se ha registrado la aparición de una obertura del francés Juan Rivier, de un poema de su compatriotaournemire, otro del tudesco Levy y otro aún del polaco Morawski, ofrecen a nuestra consideración una serie de más de un centenar de obras musicales de muy diverso carácter y tendencia escénicas, otras instrumentales, ya sinfónicas, ya de cámara, polifónicas o monódicas y piezas que podríamos llamar de arte menor.

Tales tienen un ambicioso propósito panorámico, como si le doliese al músico desperdiciar una sola de las incidencias fundamentales de la novela; cuales, más modestas de intención, se limitan a traducir en el pentagrama algún episodio destacable, verbigracia, las estrepitosas bodas de Camacho, como Mendelssohn; o las escenas entre irónicas y dolorosas en el castillo de los duques, como Caldera. Las desdichas de Cardenio, como Conti, o las profundas enseñanzas del gobierno de Sancho, como el donosísimo Andrés Danican Philidor, uno de los músicos más ilustres del XVIII, precursor de la ópera cómica francesa. Los romancescos acaecimientos de la representación de las figurillas del retablo de Maese Pedro, como nuestro admirable Manuel de Falla, exponente máximo de la renaciente y ya victoriosa escuela musical española, o el velatorio de las armas, espiritual comentario del primero de nuestros sinfonistas, Oscar Esplá, y aun episodios de pura invención, como la visita de Don Quijote y de su escudero al Olimpo, requeridos por las musas para que defendan el glorioso y sagrado recinto contra los poetastros y copleros chirles, ideada en 1730 por el satírico judaizante lisboeta Antonio José da Silva, poeta de mérito y compositor, que no es pluma literariamente desdeñable, ni mucho menos, por ser sospechosa de herejía, ni es tampoco ingenio inmarcesible sólo porque tropezara, como en efecto tropezó, hasta dar en la hoguera, con el Santo Oficio de Portugal.

Puede afirmarse que son más atinadas, por punto general, las obras sinfónicas que las escénicas; entre otras ventajas tienen aquellas la de respetar a cada uno su propio Don Quijote, que ni en lien-

---

(1) Porque aunque hay un *Quijote* musical de 1690, de Foerschts, se ha perdido.



zos, ni en mármoles, ni en bronces, ni en pautas musicales, solemos hallar interpretado a nuestro gusto; menos lo hemos de considerar auténtico viéndole ir y venir, cantar o declamar sobre el tablado de la farsa, y no digamos marcando batimanes coreográficos en bailetes inverecundos, como el inventado por Petipa para el Don Quijote de Minkus, que invalidan grotescamente a aquellas otras lamentables, pero conmovedoras zapatetas, que el caballero del ideal, ferido de punta de ausencia, se impuso entre los riscos en las entrañas de Sierra Morena para desencantar a Dulcinea, sin otro compás que el ritmo anhelante de su corazón enamorado.

No; es inevitable que en estos trasplantes la flor del arte espontáneo sufra; que sea casi inaccesible transferir de uno a otro medio de expresión artística un pensamiento, que de modo natural halló de primera intención su forma dentro de la disciplina, valiéndose de las materias propias del arte originario; aquí se trata, además, de abstraer lo concreto y trasladar la anécdota a la región de lo inefable.

La ocasión no consiente, ni mi respeto por vuestra paciencia tampoco, una enumeración detallada; pero sí os diré que el país en donde se han escrito más Quijotes musicales es en Alemania; que Francia, que tiene varios, ha sido más feliz en tiempos pretéritos que en los actuales. Que no podía faltar la contribución italiana, aunque algún italiano, como Salieri, ha escrito y estrenado en Viena su partitura quijotesca, y, en fin, que las minervas españolas, de este o del otro hemisferio, se han empleado, con varia fortuna, en la glosa lírica de la obra imperecedera de Cervantes Saavedra, singularmente en las dos últimas centurias, para desembocar en la graciosa producción de Chapí y las más consistentes y arriscadas de Falla, Esplá y Guridi, a través de producciones de los maestros Serrano, San José, Barrera y algún otro.

Aunque las clasificaciones no suelen ser sino productos de la arbitrariedad ante el desorden aparente, y cediendo al afán de encasillar, que acaso es en arte más perjudicial que en disciplina alguna, podíamos separar las obras musicales inspiradas en el *Quijote* en grandes grupos, de esta manera: las correspondientes al siglo xvii, albores de la música dramática, arte musical que tiende a independizarse de las influencias escolásticas de que procede, y que debiéramos personificar en Purcell.

Las obras del siglo xviii, en que el arte musical ha afirmado su independencia y en que la elegancia y la galantería suplen casi siempre a la profundidad y a la emoción demasiado honda, y que podríamos personificar en el Quijote de Salieri, donde las austeras figuras de la novela cervantina se producen en arias «talon rouge» y danzan en minuets entreverados de corcovos elegantes y reverencias cortesanas. Y obras del xix, en que a Don Quijote, aun fuera de Italia, se le llama Don Chisciotto, como para subordinar su fiero albedrío al influjo toscano, que llenará durante varios lustros la historia de la





música en Europa. Como ejemplo, podemos citar a Paissello o Mercadante y a nuestro M. García.

Y, por último, la producción correspondiente al siglo en que vivimos, en que vemos campear la libertad en formas, la ausencia de cánones escolásticos, el influjo de hermenéuticas estéticas o filosóficas, de que ha sido el *Quijote* objeto unas veces y otras veces víctima, y todo ello mediante el empleo de los elementos sonoros, de las posibilidades orquestales más audaces.

Unas veces, como en Strauss o en Esplá, sin perder de vista el ambiente en que florecen, siendo, en efecto, un producto suyo. Otras veces con un propósito arcaizante, que parece el resultado de muchas vigiliadas pasadas en la contemplación interior del héroe y de sus aventuras; como en el Retablo de Maese Pedro.

Cuando el compositor no halla campo abierto, o le halla excesivamente abierto, a su fantasía, ha solido emprender, él también, una peligrosa aventura: la de inventar un Quijote para sus necesidades líricas. Estas audacias no han solido tener buen remate. Así, por ejemplo, el insigne Massenet, sobre un libreto deplorable, ha dado muerte a su Don Quijote al pie de una encina, en medio de la paramera castellana, alumbrado por las titilantes estrellas que esmaltan el profundo cobalto de la noche, y sin más compañía que la de su fiel y desconsolado escudero. En cambio, Strauss se siente conmovido ante la maravillosa página terminal del *Quijote* y escribe una de las más bellas, apacibles y hondas melodías que cabe imaginar, en la que el héroe renuncia a sus extravagancias, contempla con serenidad su fin y entrega dulcemente el noble espíritu a las claridades sin término y a las armonías inextinguibles.

Era natural que los más documentados, o los ocasionalmente documentados, entre los compositores, tuvieran la pretensión de dar a sus producciones tal cual sabor español o hispanoide mediante el empleo de elementos folklóricos, *Spanisches Volks Lieder*, como lo anuncia alguno de ellos, por si no fueran prestamente reconocidos. Y así en el Don Quijote de Venua hallaremos un fandango; en el dulce Mendelssohn, un fandango y un bolero; en Salieri, fandangos barajados con minuets como anticipándose a nuestros minuets afandangados del siglo XVIII. En Rubinstein, mejor hallado que otros, una graciosa ronda castellana y la danza, tan auténtica y popular como aquel «baile muy disimulado» de La Carrasquilla, flor graciosa de Cancionero.

Pero, en fin, en general, para los compositores de fuera, España es fandango y es bolero; pero los de casa afinan más, como es de rigor, en la materia, y así podemos ver en la ya citada partitura de Chapí un poco de síntesis de la norma general.

Un tema caballeresco (no de otro modo llama al principal y conductor de su poema sinfónico Ricardo Strauss) y que en la mente de los compositores significa la sugerencia lírica del héroe, y otro de ritmo vivo y picante, como el fondo popular en que se dibuja la si-



lueta del protagonista, y van desarrollándose y proyectándose sus inauditas proezas.

Así parece haberse pretendido fijar los conceptos titulares de la novela cervantina, en que se contraponen la prestancia del altivo adalid con la rusticidad del medio en que el autor plugo hacerle nacer y soñar.

Una fanfarria presuntuosa, pero de noble sonoridad, y unas seguidillas de honrada progenie labriega, pero entre alborotadas e irreverentes; la figura y el paisaje; el héroe y el medio; el caballero y su desproporcionado ambiente de pan llevar; en una palabra, Don Quijote y la Mancha.

En la obertura burlesca de Telemann, músico ilustre a quien oscurece la proximidad de Juan Sebastián Bach, porque de día, aun siendo hermosas, no se perciben las estrellas, puede hallarse un atisbo de lo que serán las grandes concepciones sinfónicas, sin perjuicio de cierta ironía amable y comprensiva, como la que campea en los dos episodios de gracioso ritmo (que no podremos oír hoy, porque no se puede hacer un manojo con todas las flores de un jardín), los dos episodios, repito, que se titulan: El Galope de Rocinante y el Trote del Asno, con toda la significación de tales conmovedoras alusiones entre sentimentales y burloncillas, en su ritmo claudicante, al protagonismo en estas gestas inmortales de la cabalgadura, no sólo del campeón, sino del escudero, el pancesco rucio, que tampoco, por lo que se ve, rebuznó en balde por los encinares castellanos, puesto que le oyó Telemann desde Magdeburgo, acreditándose de finura de oído espiritual, mucho antes de que la autoridad inmensa de Menéndez y Pelayo otorgara al metafísico, aunque arrojado bridón, y al jumento cansino y pícaro, nada menos que la inmortalidad, que el asenso afectivo de la raza ha refrendado cordialmente.

Por lo que va dicho comprenderán vuestra perspicacia y vuestra cultura lo mucho que queda por decir, y de que he de haceros gracia, pero es que tengo un grandísimo temor de cansaros y aun mayor remordimiento de retardar, ya por breves segundos, el instante en que comience para vosotros el desfile interior de gloriosas imágenes y el dulce sufrir de emociones punzantes, que han de saber suscitar con su arte excelso intérpretes excepcionales como los que en esta memorable solemnidad se reúnen, y de que es núcleo esta magnífica Orquesta Sinfónica, que vibra al dictado del gran corazón inteligente de Enrique Fernández Arbós, que asume tan entusiasta protagonismo en esta bella fiesta del espíritu español. A él, a la insigne Carlota Dahmen Chao, y a los demás intérpretes deberemos el llegar al fondo del pensamiento de estos traductores del reflejo de la luz soberana, que procede del cerebro y del corazón de Cervantes.

La suscitación de ese sentimiento es el éxito feliz del compositor, como ese sentimiento es el aroma de aquel incienso sonoro, a que antes aludía, y que de todo el orbe se eleva hoy aquí en nueva e inédita forma, de la reverencia universal, a la memoria de Cervantes



el egregio, y en glorificación de la obra imperecedera, biblia de la risa, por Apolo transformada, si se me permite decirlo, en la biblia políglota de la risa humana, honda, filosófica, cordial y salvadora del mundo.

Y nada más: el verdadero homenaje a Cervantes, digno de Cervantes, va a comenzar ahora, con mi silencio...

Vuelvo a mi oscuro, pero entrañable cometido, llevando en el alma, con mi gratitud a vuestra cortesanía, la satisfacción que experimentarían, si pudiesen, el clarín que estimula o la campana que convoca, y luego enmudece.

En todo caso, señoras y señores, perdonadme.»



