

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL QUIJOTE COMO FUENTE DE
INSPIRACIÓN EN LA CREACIÓN MUSICAL

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA

Excelentísima Señora Doña

BEGOÑA LOLO

*Leído en el Acto de su recepción pública
el día 18 de diciembre de 2016*

Y CONTESTACIÓN DEL

Excelentísimo Señor Don

ANTONIO GALLEGO GALLEGO



MADRID, MMXVI

EL QUIJOTE COMO FUENTE DE
INSPIRACIÓN EN LA CREACIÓN MUSICAL

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA

Excelentísima Señora Doña

BEGOÑA LOLO

Sr. Director, Sras. y Sres. Académicos, Señoras y Señores, queridos amigos

Entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento, ateniéndome a lo que suele decirse: que de los desagradecidos está lleno el infierno. (DQ.II, 58)

En un día tan especial y después de la sabia lectura del *Quijote*, mis primeras palabras solo pueden venir marcadas por el mas sincero agradecimiento y van dedicadas a todos los Académicos por el apoyo concedido a mi elección, así como por las muestras de calor humano con el que he sido recibida y que han servido para que sienta ya la Academia de Bellas Artes de San Fernando como propia, a pesar del escaso tiempo transcurrido desde mi elección. A todos de corazón MUCHAS GRACIAS.

Mención especial merecen, por haber presentado mi candidatura, Tomás Marco, José Luis García del Busto y en particular José Ramón Encinar, con quien me une amistad e importantes proyectos cervantinos compartidos. Y después a la Sección de Música que como tal tuvo a bien proponerme, en ella se encuentran algunos de los académicos que antes fueron mis maestros y con quienes he tenido la ocasión de compartir muchas importantes experiencias. En particular a Ismael Fernández de la Cuesta, con quien pude realizar estudios de Musicología. A Antonio Gallego, cuyas clases de Historia de la Música,

marcaron mi forma de pensar, y quien ha asumido el noble encargo de dar respuesta a mi discurso de ingreso con la generosidad que tanto le caracteriza. A Carmelo Bernaola, con quien tuve el gusto de estudiar armonía y aprender otra forma de ver la música y la vida. A Federico Sopena cuya presencia tanto marcó a muchos de los que fuimos sus discípulos. A Ramón Barce por su lucidez. Quiero también mencionar a Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, su magisterio en los años en los que realicé mi carrera de Historia del Arte, en la Universidad Autónoma de Madrid, siempre han estado muy presentes.

Ocupar la medalla 42, es ocupar un lugar cargado de un gran significado para la musicología española. Los nombres de los académicos Baltasar Saldoni con su fundamental *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid 1868). La monografía de Peña y Goñi sobre *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, (Madrid 1881), y las numerosísimas obras de Higinio Anglés, entre las que destacaré *El Códex Musical de las Huelgas*, (3 vol. Barcelona 1931); *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, (3 vol., Barcelona 1943-1958-1964)¹; *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (3 vol., Madrid 1941), así como sus estudios sobre Antonio de Cabezón, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, sirvieron en su momento para dar a conocer la música española a nivel internacional. Todas estas obras, constituyen fuente inapelable de estudio y aprendizaje todavía en la actualidad.

Hasta mayo de 2015 esta medalla estuvo ocupada por Ramón González de Amezúa, a quien tuve poca oportunidad de tratar con

¹ Su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo como eje central, en buena medida, el tema de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. ANGLÉS, Higinio: *La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*. Discurso leído el 28 de junio de 1943. Contestación de P. Nemesio Otaño. Madrid, 1943.

cercanía, nuestras conversaciones siempre se ciñeron a lo profesional, y a resolver mis dudas sobre el órgano en el siglo XVIII, tema en el que era una autoridad, debo decir que siempre obtuve una respuesta sabia a la par que amable.

Hijo del eminente historiador de nuestro Siglo de Oro D. Agustín González de Amezúa, que fue Director de la Real Academia de la Historia y Académico de la Española y de la de Jurisprudencia y Legislación, continuó la tradición cultural familiar. Organista de vocación e intérprete de reconocido prestigio, cursó también la carrera de ingeniero industrial, que le llevó inicialmente a la creación de la empresa Organería Española en la que construyó más de 400 órganos, tanto en España como en África, Asia y América. Los órganos del Teatro Real, el Valle de los Caídos, el Pilar de Zaragoza o la catedral del Buen Pastor en San Sebastián, por citar algunos, llevan su firma².

En 1970 ingresó en la Academia, con un discurso bajo el título las *Perspectivas para la Historia del Órgano Español*, un tema en el que era una autoridad y sobre el que volvería en diferentes ocasiones. Asume al año siguiente de su ingreso las funciones de tesorero, cargo en el que permaneció hasta 1991, fecha en la que es elegido director de la Academia, cuyas funciones mantendría hasta el año 2008.

Un tiempo de entrega dilatado, de casi 40 años, en el que se transformaría por completo la vida, la imagen y la presencia de la Corporación en la sociedad madrileña. Como bien declaraba en los años 70 la vida de la Academia era reducidísima, se limitaba a media docena de personas “mal contadas” entre la Calcografía y el Taller de Vaciados, y “unos pocos ordenanzas, que eran guardias civiles retirados”. El patio hacía las funciones de salón de actos. De los iniciales

² En 1965 fundó la International Society of Organ Builders, pasando a ser elegido vicepresidente, un cargo que revalidaría en ocasiones posteriores. Su vocación empresarial le llevó también a crear en 1952, junto con Rafael del Pino, la que con el tiempo ha llegado a ser la gran empresa Ferrovial.

2.500 metros cuadrados que tenía la institución se pasó a los 20.500 actuales, gracias a las innumerables gestiones realizadas en pro de construir una Academia que se convirtiese en un referente a favor de la defensa, protección y conservación del Patrimonio Cultural.

Entre sus objetivos prioritarios la consolidación del Museo de Bellas Artes, uno de los grandes baluartes de la Corporación por la riqueza de sus fondos y un referente en la vida cultural madrileña. La Biblioteca, entre las joyas bibliográficas que posee deseo destacar, por la ligazón con mi discurso, las dos maravillosas ediciones del Quijote, la de 1662 con ilustraciones, publicada en Bruselas³, procedente del legado Lafuente Ferrari, que se gestionó durante su mandato y el de la Academia Española de 1780⁴. A lo que se sumó su interés por dotar de las más modernas tecnologías a las instalaciones.

De sus muchísimos méritos y galardones merecen destacarse la Medalla de Oro de Bellas Artes, la Orden de Isabel la Católica, la Grande Ufficiale de la Orden Stella Della Solidarietà. Fue miembro de honor de la Fundación de Amigos del Museo del Prado y miembro del patronato del Teatro Real. En diciembre de 2008 el Instituto de España le rendía Homenaje a la Antigüedad Académica, sus cuarenta años de dedicación así lo merecían, era Bonet Correa, entonces director de la Academia el encargado de hacer su semblanza⁵.

³ *Vida y hechos del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha / compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra-- Nueva edición corregida y ilustrada con diferentes estampas muy donosas y apropiadas a la materia-- En Bruselas: De la Imprenta de Juan Mommarte, 1662.*

⁴ *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha / compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra-- Nueva edición / corregida por la Real Academia Española-- En Madrid : por don Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1780.*

⁵ *Homenaje a la antigüedad académica. Celebrado el 11 de diciembre de 2008 en honor del Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa y Noriega. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Instituto de España, 2008.*

González de Amezúa era un hombre comprometido, como lo demuestra en su escrito “Los retos de nuestro tiempo”⁶, con una enorme capacidad para gestionar, lo que evidencia voluntad de decisión pero también de abierto y sereno diálogo para convencer, cuando así lo requerían las circunstancias. Su entrega y generosidad hoy nos acompañan y lo seguirán haciendo en el futuro, porque este lugar es deudor de su dedicación.

Porque una imagen vale más que mil palabras, me he hecho acompañar al estrado por dos Académicas y compañeras, Carmen Laffón y Estrella de Diego, que cuentan con mi respeto y toda mi admiración. Confieso que soy lectora asidua de los escritos siempre combativos e interesantes de Estrella y que disfruto en silencio de esa pintura cargada de sutileza poética que representa la obra de Carmen y que a menudo trae a mi memoria la música de Bach, Satie y Debussy. Sin habérselo contado es seguro que nuestras vidas convergen con mucha facilidad, porque son el fiel reflejo de una época muy difícil para las mujeres y de mucha lucha para abrirse un espacio en el mundo profesional y en la sociedad.

Esta imagen demuestra la renovación que se está produciendo en esta Corporación y evidencia una aguda inteligencia al asumir los retos contemporáneos, es decir, abrir sus puertas a la presencia de las mujeres como parte consustancial de su estructura en términos de igualdad.

Hoy es, sin dudar, un día histórico, solo podemos felicitarnos.

⁶ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Ramón: “Los retos de nuestro tiempo”. En: *Arbor*, 1988.

El Quijote como fuente de inspiración en la creación musical

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.

Justo Navarro *D.Q. en Barcelona*⁷

Cada época tiende a amoldar a los clásicos literarios a su propia imagen, los cuales se ven profundamente condicionados por el clima cultural e intelectual contemporáneo. La interpretación del pasado está determinada por las inquietudes del presente y la del *Quijote*, como cualquier otro aspecto significativo de la cultura, representa un acto de reinterpretación tanto a nivel histórico como colectivo.

Durante los últimos años me he sentido especialmente interesada, por analizar las razones que han llevado a los compositores, a utilizar la novela como fuente de inspiración y la forma en la que se producía su lectura a lo largo de la Historia. En un año tan significativo como el de la celebración del IV centenario de la muerte de Cervantes, me parecía que el tema elegido para ingresar en la Real Academia de Bellas Artes, no podía ser otro.

⁷ *D.Q. 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.

Avanzo que considero *El Quijote* un libro inteligente, por la capacidad que tiene de autorrenovarse en términos de contemporaneidad. Es una obra que ya forma parte de un canon colectivo imaginario, que trasciende de lo concreto a lo universal, lo que le ha permitido convertirse en fuente de inspiración constante: Algo que es fácil de observar, cuando se hace una lectura de los compositores que han escrito sobre esta novela. No voy a hacer una relación interminable, pero sí recordar algunos nombres significativos: Strauss, Mendelsshon, Telemann, Paisiello, Salieri, Mercadante, Donizetti, Massenet, Minkus... Nuestros compositores como Martín y Soler, Manuel García, Chapí, Vives, Bretón, Reparaz, Falla⁸, Rodolfo Halffter, Montsalvage, Bacarisse, José Luis Turina, ... La práctica totalidad de nuestros académicos, Barbieri, Arrieta, Fernández Caballero, Bretón, Emilio Serrano, Conrado del Campo, Moreno Torroba, Víctor Espinós, Guridi, Joaquín Rodrigo, Óscar Esplá, Julio Gómez, Sainz de la Maza, Ernesto Halffter, Carmelo Bernaola y los que hoy nos acompañan, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Tomás Marco. Mozart y Beethoven también escribieron algunas canciones sobre textos cervantinos.

Convencionalmente se ha considerado *El Quijote* un libro de aventuras, pero en el momento de su publicación fue, además, una obra que sirvió para mostrar a las cortes europeas la crónica de la España del siglo XVII⁹, convirtiéndose en el embajador de la idiosincrasia española, de su cultura y por extensión de la música que regía en la época. Es decir, tuvo una función propagandística, aunque posiblemente esta no fuese la intención de Cervantes.

⁸ Debe puntualizarse que tanto Chapí como Falla fueron académicos electos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁹ REDONDO, Agustín: *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1998. AGANZOS, Carlos: "Cervantes, cronista del siglo XVI". En: *El Quijote desde el siglo XXI*. Nicasio Salvador Miguel-Salvador López Ríos (eds.). Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 2005.

Su proyección fue extraordinaria. En 1605, nada más ver la luz, ya formaba parte de la vida de los virreinos americanos, como forma de extensión de la cultura de la vida cortesana de la metrópoli. Pero también era conocida la novela en países como Francia, Inglaterra, Italia y Alemania. Seis ediciones publicadas el año de su aparición en Madrid, Valencia y Lisboa, con tiradas que rondan los 1500 ejemplares, avalan su éxito¹⁰. La circulación y recepción por Europa y América, fueron dos constantes que estuvieron presentes desde el momento de la publicación, y que avanzaron una forma de comportamiento que se ha mantenido hasta el presente.

La historia de Alonso Quijano-Quijote sirvió para narrar en clave las aventuras y las desventuras del imperio de los Habsburgos. Pero era también una novela de caballería que contaba la historia imposible de un caballero hidalgo cincuentón, con “*sayo de velarte, calzas de velludo, pantuflos de lo mesmo*” (DQ I, I), que llevaba por bandera dos grandes objetivos en el final de su vida, ayudar a construir un mundo mejor y más justo, y encontrar el Amor con mayúsculas, representado en la idealizada Dulcinea. A sabiendas que ni una, ni otra empresa eran posibles, algo que intuye, pero que no es óbice para que afrontase el reto. No hay que olvidar que Don Quijote es una figura paródica de un viejo personaje heroico. La combinación de ambas lecturas, unida a la comicidad y antagonismo de los personajes principales, fueron claves fundamentales de su éxito, que subyugaron con facilidad a un público, que procedía tanto del mundo popular, como de la refinada nobleza cortesana.

La fascinación por la novela, tuvo como consecuencia más directa su traducción a otras lenguas, a los pocos años de la publi-

¹⁰ RICO, Francisco: “Historia del Texto”. En: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005, CCXXXII-CCXLI. Todas las citas textuales del Quijote proceden de la edición crítica de Florencio SEVILLA: *Don Quijote de la Mancha*. México: Museo Iconográfico del Quijote, 2010.

cación. En 1612, Tomas Shelton la traducía al inglés respetando el texto original¹¹. En 1614 César Oudin hacía lo mismo al francés¹², si bien se trata de una traducción adaptada a la cultural del país receptor¹³. Lorenzo Franciosini la traducía al italiano en 1622 y en 1648 al alemán, Pasch Basteln von der Sohle¹⁴.

La rápida circulación de la obra y sus traducciones generaron de forma inmediata creaciones musicales realizadas por compositores extranjeros, evidenciando el interés que tenía como fuente de inspiración. Johnson escribía en 1612 unas canciones, a partir del texto en inglés. Sautenir estrenaba en el Museo del Louvre, en 1614, el *Ballet de Dom Quichotte et des chats et des rats*¹⁵.

¹¹ SHELTON, Thomas: *The History of the valorous and wittie Knight-Errant Don Quixote of the Mancha*. London, Impr. William Stansby, 1612. En febrero de 1613 fue representada en Londres una comedia basada en el episodio del *Quijote* I, XXIII-XXVII, de William Shakespeare y John Fletcher: *Historia de Cardenio*. Trad. Charles David LEY. Madrid: José Esteban, 1987.

¹² OUDIN, César: *Le valeureux Don Quijote de la Manche, ou l'Histoire de ses grands exploits d'armes, fidèles amours et d'aventures estranges...* Paris, 1614. Prescinde de muchos de los recursos de la retórica castellana. La traducción está dedicada al rey Louis XIII, quien le otorgó 300 libras, más de lo que cobró Cervantes por escribir la obra entera. SÁNCHEZ REGUERA, Isolenia: "El hispanista francés César Oudin primer traductor de *El Quijote* al francés". *Anales cervantinos*, 23, 1985, 115. Cita la obra *Proverbes Espagnols traduits en François, pour César Oudin...* A Paris, Chez Marc Orry, MDCIX. Considera Oudin que la función del traductor no consiste en "traer lo que otro ha dicho".

¹³ El francés era la lengua más importante como vehículo de comunicación en los siglos XVII y XVIII.

¹⁴ Sobre las traducciones PARTZSCH, H. "Para universal entretenimiento de las gentes. En torno a las traducciones". En: *Peregrinamente peregrinos*. A. Villar Lecumberri (ed.). Madrid: Ministerio de Cultura, 2004, 1645-1658. ALVAR, Carlos: "Las traducciones del Quijote". *Edad de Oro*, XXV (2006), 35-52.

¹⁵ La partitura se conserva en la Bibliothèque Nationale de France: *Recueil d'airs de Michel Henri*, recopilado por André Danican Philidor.

A diferencia de las inocentes canciones inglesas, Sautenir en ningún momento buscó ceñirse al texto cervantino, sino más bien escribir uno basado en la novela, que le permitiese realizar una crítica política de España y su poder hegemónico en el marco europeo, a través de la música y la danza del *ballet de cour*¹⁶. Eran los años en los que el imperio español dominaba el mundo y era percibido por Francia como un país temerario. La figura del Quijote se convirtió de forma inmediata, en Europa, en un icono literario que representaba la imagen de España, saberlo ridiculizar era una forma sutil de representar la decadencia, algo que se convirtió en Francia en una forma de lectura musical, especialmente importante a partir de 1640, con el inicio del declive del imperio español durante el reinado de Felipe IV¹⁷. Este mensaje subliminal era sencillo de percibir, ya que *El Quijote* era libro de lectura habitual para la nobleza francesa, presentar la historia a través del *ballet de cour* que era, por otra parte, la forma de sociabilidad preferida en la vida cortesana, facilitaba, sin dudar, una lectura política interesada¹⁸.

Ambos modelos, tanto el de Robert Johnson como el de Sautenir marcaron unas pautas de conducta que se han mantenido hasta el presente. Basarse en el texto o crear a partir del mismo.

A finales del siglo XVII el proceso de interpretación y creación musical cambió radicalmente, en consonancia con la desapa-

¹⁶ El *ballet du cour* estaba integrado por danzas, textos recitados y números con música, en cuya ejecución actuaban los cortesanos y en ocasiones el propio rey y su familia.

¹⁷ BARDON, Maurice: *Don Quichotte en France au XVII et au XVIIIe siècle*. Ed. Fac-símil. Genève: Slatkine, 1931/1974. *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Estudio introductorio Françoise Étienvre. Trad. Jaime Lorenzo Miralles. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010. OSÉS RICO, Clara: *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*. Genève: Ed. Papillon, 2012.

¹⁸ LOLO, Begoña: "Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur: das Ballet und die Oper". En: *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Tilmann Altenberg-Klaus Meyer-Minnemann (eds.). Hamburg: Hamburg University Press, 2007, 263-282.

rición del género de las novelas de caballería. En 1694, Purcell,¹⁹ estrenaba en el Queens Theatre de Londres, la ópera *The comical history of Don Quixote*²⁰. El título era en sí mismo una declaración de intenciones. Se dejaba paso a la interpretación cómica, satírica y a veces grotesca del personaje, frente a cualquier otra lectura, caracterización que marcó todo el siglo XVIII, ese siglo que Canavaggio ha denominado, con cierta ironía, el de “La risa Ilustrada”²¹. Por esta misma razón la suite de Telemann, estrenada en 1721, que debe de ser considerada como la primera obra de relevancia en el marco de la música orquestal, lleva por título precisamente *Suite burlesca*. La ópera de Boismortier con texto de Favart, *Don Quichotte chez la Duchesse* (1743), se anuncia como un ballet cómico en tres actos.

La lectura en clave cómica permitía un juego creativo mucho más amplio que el de los libros de caballería, ya que no debía de estar sujeta a ningún tipo de código ético, ni tampoco de dramaturgia compleja, por lo que se convirtió en una forma de reinterpretación muy querida por los compositores.

¹⁹ Esta ópera, convencionalmente adjudicada a Purcell, fue realizada entre varios autores: los hermanos Henry y John Eccles, Colonel Simon Pack, Ralph Courteville y Samuel Akeroyde. Los dos primeros actos se estrenaron en 1694 y el tercero el siguiente año. El libreto completo se debe al escritor Thomas D’Urfey que alteró notablemente los acontecimientos de la novela, destacando su carácter cómico.

²⁰ En 1941 Víctor Espinós y Moltó hacía su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas de San Fernando con el tema *España en la música universal*, la última parte se la dedicaba precisamente al estudio de la ópera de Purcell. ESPINÓS, Víctor: *El Quijote en la música*. Barcelona: CSIC, 1947. FLYNN, Susan Jane: *The presence of Don Quixote in Music*. UMI. Michigan: Ann Arbor, 1985. ESQUIVAL-HEINEMANN, Bárbara P.: *Don Quijote’s Sally into the world of opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang, 1993.

²¹ CANAVAGGIO, Jean: *Don Quichotte. Du libre au mythe. Quatre siècles d’errance*. Paris: Fayard, 2005. *Don Quijote, del libro al mito*. Trad. de Mauro Armiño. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

Muchas de estas obras se basaron en algunas de las aventuras de la novela, fijando un nuevo modelo de acercamiento, el de la selección intencionada, ante la imposibilidad de poner en música la obra completa. Utilizar un episodio o varios encadenados, no devaluaba la obra resultante, antes bien, seguía siendo considerada como la representación musical del *Quijote*, tal y como si lo fuese en su integridad. La combinación de aventuras se convirtió en una nueva forma de lectura. Se trataba de aglutinar, aquellos episodios que eran fácilmente identificables por el público, como Las Bodas de Camacho, los molinos de viento o la escena de los rebaños, etc, generando una especie de *micro-quiote* que se acabó convirtiendo en una obra canónica en sí misma, un modelo que sigue perviviendo en la actualidad. En otras ocasiones, se buscó escribir un nuevo quiote a partir de combinaciones de aventuras que generasen una nueva historia que, sin olvidar el original, resultase totalmente innovadora.

Conviene puntualizar que los compositores españoles, durante este tiempo, se mantuvieron al margen de la creación musical basada en el *Quijote*, a diferencia de lo que había sucedido en países como Francia e Italia²², en los que era considerado un libro de culto. España vivió durante algún tiempo distante de la novela, algo que se dejó sentir en la creación musical. En las dos últimas décadas del siglo XVIII, se observa, sin embargo, una reivindicación de la obra, en consonancia con el reconocimiento universal que ya había adquirido. La edición modélica del *Quijote*, por parte de la Real Academia Española de 1780²³, sumado

²² SCAMUZZI, Iole: *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.

²³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Real Academia Española. Madrid: Joachin Ibarra, 1780. Las ilustraciones fueron dibujadas por Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco, José Brunete, Jerónimo Gil y Gregorio Ferro, y grabadas por Francisco Muntaner, J. Joaquín Fabregat, Fernando Selma, Joaquín Ballester, Manuel Salvador y Carmona, Pedro Pascual Moles, Juan Barcelón y Jerónimo A. Gil.

al proyecto de creación del Panteón de Hombres ilustres en el que Cervantes ocuparía un lugar destacado²⁴ y al surgimiento del movimiento del cervantismo²⁵, que incentivaba el estudio de la obra y la figura del literato, fueron, sin dudarlos, aspectos que generaron una llamada de atención importante para los compositores españoles que empezaron a escribir algunas obras, aunque de escasa relevancia.

El *Quijote* dejó de ser considerado una historia de aventuras cómicas, durante el romanticismo, para pasar a ser interpretado con una significación trascendente, era el paso del héroe novelesco al símbolo. Esta nueva lectura se debió a los románticos alemanes que buscaron idealizar al héroe delimitando el carácter cómico-satírico, la novela pasó a ser interpretada como expresión de ideas sobre la relación del alma humana y la realidad²⁶. Interpretación que por otra parte fue también común en el mundo francés, como apunta Bardon, no sólo los filósofos sino también los historiadores y críticos de la escuela romántica francesa como Michelet, Quinet, Philarète Chasles, o la posterior representada por Emile Chasles, Emile Montégut, fueron partidarios de esta interpretación de la novela²⁷.

En 1813, Sismondi sentenciaba el cambio de paradigma “*El Quijote es el libro mas triste que jamás se haya escrito*”²⁸. Pen-

²⁴ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: “Cervantes en el siglo XVIII”. *Cuadernos Cervantes de la lengua española*. Año 2, nº 8, 1996, 78-81.

²⁵ REY HAZAS, Antonio: *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*. Madrid: Verbum, 2006.

²⁶ CLOSE, Anthony: *The romantic approach to Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. *La concepción romántica del Quijote*. Trad. Gonzalo G. Djembé, Barcelona : Crítica, 2005.

²⁷ BARDON, Maurice: “*Don Quichotte en France. L’interprétation romantique*. En : *Les Lettres romanes*, t. III, nº 4 (1949), 263-282 y t.IV, nº 2 (1950), 95-117.

²⁸ SISMONDI, Jean Charles Léonard Simonde de: *De la littérature du midi de l’Europe*. Paris: [s.n.], 1813 (Imprimerie de Crapelet).

samiento en el que ahondaba Dostoievski, años mas tarde, en su *Diario de un escritor* (1877): “Ese libro, el más triste de todos, no debe el hombre olvidar llevarlo consigo el día del Juicio Final”²⁹. El Quijote triste frente al cómico, el mito frente al héroe, el libro que habla de valores morales frente al de aventuras, la novela pasó a ser vista en el romanticismo como el símbolo de la imposible victoria del ideal sobre la realidad.

En contra de lo que hubiese sido esperable, las creaciones musicales realizadas durante esta época no respondieron en absoluto a este nuevo modelo de interpretación, a pesar del auge de la ópera wagneriana y de todo el trascendentalismo que la música romántica adquirió en el mundo alemán. El predominio de la comicidad, tal y como se puede observar en las óperas de Donizetti, Mazzucato, Mercadante... en Italia, y de las numerosísimas zarzuelas en España, fue el modelo-patrón que caracterizó todo el siglo. La disociación entre la interpretación de la novela en términos de época y su realización musical, supuso una ruptura transgresora, que no se había dado en épocas precedentes.

Fue también en el siglo XIX cuando la música española prácticamente ausente, hasta entonces, de este panorama cervantino musical tomó carta de presencia, incentivada por la Real Academia Española que instauró la celebración del día de Cervantes el 23 de abril de 1861. Como homenaje se representó por la tarde en el Teatro del Príncipe la comedia *Don Quijote de la Mancha* con texto de Ventura de la Vega³⁰, a la que puso música Barbieri. Para el primer acto, el compositor escribió una romanza para tenor con acompañamiento de cuerda, utilizando el texto del Ovillejo de Cardenio, la música refleja el sentido lamento que produce el desamor en conso-

²⁹ DOSTOEVSKII, Fiodor Mijaïlovich: *Diario de un escritor*. Trad. V. Gallego Ballester. Barcelona: Alba, 2016.

³⁰ VEGA, Ventura de la: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: José M. Ducazcal, 1861.

nancia con la novela cervantina y abre un espacio de interpretación ausente en la música española. En el segundo acto, un Bailete con “aire de manchegas” para gran orquesta, será el encargado de reflejar el ambiente y las andanzas del Quijote. A ritmo de jota y con recurrentes motivos musicales de claro extracto español, pretende situar al oyente en el espacio sonoro y geográfico de la novela cervantina, con claros guiños programáticos de carácter nacionalista, una forma de acercamiento que se encontrará en muchas de las creaciones posteriores, como forma de reivindicar la preminencia de España sobre la novela. El número de cierre, en el tercer acto, en Tempo di Marcha para orquesta y solo de tenor con coro de bajos, nada tiene que ver con la novela del *Quijote*, es una *laudatio* a Cervantes que instaura un modelo que figurará en otras zarzuelas posteriores y que entra en consonancia con el homenaje que se le estaba rindiendo³¹.

Esta breve intervención de Barbieri, quien la denominó zarzuela, fue el detonante que incentivó la creación de otras obras de temática cervantina en el mismo año. Así se pudo escuchar el estreno de la zarzuela *La gitanilla*, texto de García Cuevas y música de Antonio Reparaz, en el Teatro de la Zarzuela el 27 de septiembre de 1861 y *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII*, texto de Narciso Serra con música de Manuel Caballero, el 9 de octubre del mismo año para celebrar el nacimiento del compositor³².

Ahora bien, el repentino interés de los compositores españoles, no fue accidental, se enmarcó, dentro de una política urgente de regeneración de la negativa imagen que se tenía de España en el ex-

³¹ LOLO, Begoña: “*Don Quijote de la Mancha* de Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega en las conmemoraciones de la Real Academia de 1861”. En: *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.

³² El éxito alcanzado merece destacarse, ya que tuvo cincuenta representaciones en tan sólo tres meses.

tranjero, a través de la instrumentalización del *Quijote*. No hay que olvidar las profundas críticas vertidas por las colonias iberoamericanas durante el proceso de la Independencia, que dejaron en muy mal lugar la época colonizadora del imperio español, a lo que se sumó el intento de reactivar la leyenda negra. Frente a este deterioro y profundo proceso de cambio, Cervantes y *el Quijote* se presentaban para la Academia Española como un icono cultural de indiscutible dimensión universal, símbolo de una identidad renovadora de la nación española.

Esta orientación política que instrumentalizó el *Quijote* como vehículo salvador, vino refrendada por las obras de Reparaz, Arrieta, Caballero, Aceves, Milpagher, Chapí, Bretón, Vives, Guridi, Serrano, etc., que fueron parte esencial de la programación de la vida teatral madrileña, llegando a sistematizarse tardes enteras de músicas cervantinas compuestas exclusivamente por zarzuelas. El público asistía de esta manera a una reivindicación de la figura del literato y sus atributos como icono cultural, a través del teatro con música, pero era también un canto a la nación española y a su historia a través de la novela, que el crítico de *La Iberia* recogía el 24 de abril de 1861, después del estreno del *Don Quijote* de Barbieri y Ventura de la Vega, en los siguientes términos: *Días como los de ayer dejan en todas las imaginaciones recuerdos imperecederos*³³.

Representar, sin embargo, el *Quijote* en el teatro lírico y dentro de un género como el de la zarzuela, considerado de consumo populista, planteó enseguida un serio problema de fondo, el de la desmitificación. El proceso de profunda transformación en la recepción de la novela y su percepción en el caso español, hizo que se pasase de la categoría de obra inspiradora de aventuras cómicas, a la consideración de libro canonizado y por tanto intocable, en un brevísimo plazo de tiempo. La zarzuela destruía el mito, convirtiendo al hidalgo en

³³ *La Iberia*, 24 de abril de 1861.

un ser humano corriente y vulgar que además no estaba cuerdo y cantaba, minusvaloraba la trascendencia de su mensaje y desvirtuaba la intencionalidad regeneradora que se quería dar políticamente. Sin olvidar, el amplio debate que se abrió, en torno a la pertinencia de representar escénica y musicalmente esta novela, que en sus orígenes había sido escrita sólo para ser leída y no declamada en el teatro. En este sentido escribía el compositor, y musicógrafo Soriano Fuertes, en calidad de crítico de *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*, el 23 de noviembre de 1871, la siguiente reflexión, después del estreno de *La venta encantada* de Antonio Reparaz, con texto de Gustavo Adolfo Bécquer y Luis García:

Ninguna de las escenas, episodios ni personajes del inmortal Don Quijote de Cervantes puede sacarse del libro en que su autor las encerró. Dentro de ese libro todo es grande, todo sublime; fuera de él todo es lánguido, todo descolorido; porque ni lo escrito puede ser alterado ni el conjunto dividido, ni los personajes representados. Ante la prosa de Cervantes y las descripciones que encierra el Quijote, ni la poesía tiene esto, ni la música melodía, ni el pintor colores, ni el actor recursos de imitación, Don Quijote se ha hecho para ser leído, tal como Cervantes lo escribió³⁴.

En medio de este perturbador panorama, por su falta de sincronía con la época romántica, se localiza alguna excepción significativa, como la ópera en tres actos *Don Quixote* del alemán Wilhem Kienzl, que escribió además el libreto. Fue estrenada en Berlín en 1897. Esta ópera se caracterizó por realizar una lectura del *Quijote* cargada de un profundo sentido trágico que arrastraba al héroe cervantino hasta su destrucción:

³⁴ SORIANO FUERTES, Mariano: “*Crítica musical...*” 23 de noviembre de 1871.

Mi drama debió comenzar por el comienzo de la locura y terminar con la única solución lógica en el escenario: que el héroe fracasase en el conflicto entre sus ideales, o sea la imposibilidad de abandonarlos, y la realidad cruel, situación que no reconoce, pero cuya escalofriante presencia está sospechando³⁵.

Las lecturas históricas, cómicas, trágicas, basadas en la fidelidad al texto o en la recreación más disparatada, que se materializaban a través del lenguaje y la estética propia de cada compositor, habían marcado el desarrollo de la reinterpretación musical de la novela a lo largo del tiempo. Aparentemente poco más se podía decir. Sin embargo, el s. XX, que debe de ser considerado como el de la reivindicación por parte de los compositores españoles de la obra cervantina, como tema de inspiración y parte esencial de la cultura española, aportó algunas formas de reinterpretación especialmente interesantes.

Por un lado, el de la fidelidad absoluta al texto y a la coherencia dramática del mismo, como forma de reivindicación total de la novela, en su estricta pureza y dentro de un formato que ya no era el de la zarzuela, sino el de la ópera, en consonancia con el acomodo que siempre había tenido en el teatro lírico a nivel internacional. Es decir, trascendentalizar la lectura de la novela y volverla a colocar en el espacio de culto que le correspondía y que no se había producido en el caso español. Algo que vino de la mano de un profundo conocedor de Cervantes, como lo era Falla en su *Retablo de Maese Pedro*, ópera de cámara, compuesta entre 1919 y 1923. Fue un encargo de la princesa de Polignac.

³⁵ WEBER, Eckam: “*La vida se convierte en muerte, la muerte se convierte en vida...* Facetas de una escapatoria trágica en la ópera”. En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p.202.

Para elaborar el libreto Falla se basó en los episodios XXV y XXVI de la segunda parte del Quijote, con algunas referencias a otros capítulos, siempre con un sentido respeto al original. Su estreno tuvo lugar el 23 de marzo de 1923, en versión concierto, en el Teatro de San Fernando de Sevilla y en su versión escénica, el 25 de junio del mismo año en el teatro de la princesa de Polignac en París.

Musicalmente Falla utilizó técnicas y fuentes muy variadas en su elaboración que van desde el recurso a los pregones populares, hasta la utilización de sonoridades próximas en la época en las que se escribió la novela, como son la *Gallarda* de Gaspar Sanz (1674) o el villancico catalán *El desembre congelat*. Sin olvidar citas de sus propias obras como sucede en el cuadro sexto, mientras que el Trujamán relata la huida y persecución de los dos amantes con su melopea habitual, la orquesta interpreta una melodía extraída de la “Canción del fuego fatuo” de su ballet *El amor brujo*³⁶. El recurso a la utilización de músicas antiguas, no es un simple recuerdo del pasado de carácter historicista, sino la presencia de una tradición que se mezcla con los elementos vanguardistas en la elaboración de un lenguaje español e internacional. Salvador de Madariaga, después de haber visto una representación en Zúrich, en 1927, escribía a su amigo una carta en la que le decía:

Mi querido Falla: Créame que ni con mi artículo ni con mi dedicatoria he saldado todavía la cuenta que tengo con usted por haber oído ese *Retablo* – el único que nos quedará en España si siguen llevándose los de las iglesias los yankis- Zúrich fue para mí un momento inolvidable. Tengo- como verá usted en mi libro- una auténtica devoción por Don Quijote y así me sobrecogió el oírlo cantar. Porque, usted, querido Falla es el único que ha podido dar con su voz. Noso-

³⁶ GALLEGO, Antonio: *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza, 1990, 106-108.

tros lo que hacemos es hablar -mal o bien- de él. Usted y usted solo le ha hecho no sólo hablar sino cantar con su alma³⁷.

Frente a la búsqueda de la pureza del original, la antítesis, la lectura de la novela a través de la mirada del otro, en particular del pensamiento de los literatos y filósofos. Esta fue una forma de acercamiento especialmente compleja, ya que el compositor creaba sobre la reinterpretación de otro para generar la suya propia, el resultado fue especialmente interesante. Desde esta perspectiva se encuentran obras como la ópera *Don Chisciotte* (1952) de Vito Frazzi, basada en la *Vida y obra de Don Quijote y Sancho* de Unamuno y el poema sinfónico de *Don Quijote velando las armas* (1929) de Oscar Esplá, basado en las *Meditaciones del Quijote* (1914) de Ortega y Gasset, para quien la novela suponía el libro por antonomasia que representaba la clave de la realidad española “*es, por lo menos, dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos*”³⁸. Esplá era contrario al nacionalismo folklórico, tan presente en la zarzuela, apostaba por una música intelectual mas allá de los aspectos emocionales y artísticos, su lectura del *Quijote* buscaba trascender la literalidad para entrar en la profundidad de su mensaje, unos presupuestos estéticos que dejaría posteriormente recogidos en su estudio *Cervantes et la musique* en 1947:

Me limito a comentar musicalmente las esperanzas, las ilusiones y las fantasías de don Quijote, durante la noche en que veló las armas en la “venta manchega”. Mi episodio concluye, cuando don Quijote, después de haber sido objeto del simulacro de recepción, después de

³⁷ El libro al que está haciendo referencia Salvador de Madariaga es su *Guía del lector del “Quijote”*. Madrid: Espasa Calpe, 1926.

³⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*. Prólogo y estudio de Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2010, 24.

haber recibido el abrazo fingido del “ventero”, sale del mesón rebo-
sante de satisfacción. Es entonces cuando, en realidad, comienza la
historia del caballero; es en este momento cuando su porvenir se abre
como una inmensa incógnita³⁹.

La obra era, en realidad, un encargo de Manuel de Falla, quien
años más tarde de estrenar su *Retablo*, volvía a incentivar la crea-
ción a través del *Quijote*, como obra paradigmática que representa-
ba la identidad española. El estreno, con gran éxito, se produjo en
Alicante en 1924 en versión reducida de cámara, por la Orquesta
Bética, bajo la dirección de un discípulo de Falla, Ernesto Halffter,
a quien se deben igualmente numerosas obras cervantinas⁴⁰.

Pero quizás uno de los cambios más innovadores en la lectura
de la novela, haya sido la de considerar que inspirarse en *El Qui-
jote* no era solamente componer música basada en el texto, sino
escribir literatura hecha música. Como consecuencia los composi-
tores comenzaron a necesitar exponer su forma de percepción de
la novela, la manera en la que leían y pensaban el libro, algo que
pasó a ser parte esencial y constitutivo de la propia creación, a
la vez que una forma de comunicación y de complicidad con el
oyente, al que hacían partícipe de sus pensamientos. Esta nueva
forma de hermenéutica entraba en consonancia con la propuesta de
Unamuno quien planteó la existencia del “yo cervantino”⁴¹ como

³⁹ ESPLÁ, Oscar: “Cervantes y la música”. En: *Europe*, n.23 (noviembre 1947).
Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentarios y traducciones de Antonio
Iglesias. Madrid: Alpuerto, 1977, 119-210.

⁴⁰ LOLO, Begoña: “*Interpretaciones del ideal cervantino en la música del s.XX
(1905-1925)*”. En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Begoña Lolo
(ed.). Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, 83-109.

⁴¹ UNAMUNO, Miguel de: *Vida y obra de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra,
2008. Sobre este particular “*¿Qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir en su
Quijote, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurra ver en él?*”.

parte intrínseca y esencial de la lectura de la obra, propuesta que adquiriría especial relevancia en el caso del compositor ya que éste es un lector interesado que utiliza la novela como punto de partida. En este sentido los escritos de José Luis Turina y Justo Navarro⁴², así como los de Cristóbal Halffter y Andrés Amorós, sobre sus respectivas óperas, estrenadas en el año 2000⁴³, son esenciales para entender en toda su plenitud la obra, ya que narran la intrahistoria del proceso creativo y ayudan a comprenderlo mucho mejor.

Llegados a este punto parece razonable preguntarse, si es posible seguir creando de forma innovadora partiendo de la novela o si asistimos a una reiteración de modelos por parte del compositor, quien utiliza la obra más como un simple pre-texto que como un elemento esencial de su discurso sonoro. La respuesta la tenemos en el escaso tiempo transcurrido del s. XXI, ya se observa que los compositores han empezado a buscar otras formas de hermenéutica, centrando el interés en el tema como eje vertebrador de la creación, más que en la relectura en sí misma de la novela o de algunos de sus episodios. Los temas elegidos son de auténtica actualidad, plantean problemas esenciales de la vida, evidenciando la contemporaneidad de la obra como fuente de inspiración. Entre ellos, el de la revalorización de la figura de la mujer en términos de igualdad, como eje central de la obra, encarnando al personaje principal de Don Quijote, tal y como plantease el compositor costarricense Marvin Camacho, en su preludio sinfónico para soprano y orquesta *Un hombre llamado Don Quijote* (2005):

⁴² NAVARRO, Justo-TURINA, José Luis: *Don Quijote en Barcelona. Opera en tres actos*. Dir. Escénica Fura dels Baus. Barcelona: Fundación Gran Teatre del Liceu, 2000. TURINA, José Luis y NAVARRO, Justo: “D.Q. (Don Quijote en Barcelona)”. En: *Cervantes y el Quijote en la Música...*, 699-714.

⁴³ HALFFTER, Cristóbal-AMORÓS, Andrés: “Algunos conceptos sobre mi ópera”. En: *Cervantes y el Quijote en la Música...*, 681-698.

¿será que los quijotes están circunscritos solamente al género masculino? Definitivamente, no. Los grandes quijotes de la historia también han sido y siguen siendo, por mucho, mujeres de gran valía que a costa de silencios mal impuestos y negaciones egoístas las han querido ignorar. Es por lo anterior, que el compositor opta en asignar una voz femenina al papel protagonista en su preludio sinfónico sobre el *Quijote* y dedicar esta obra a una mujer, a la maestra Begoña Lolo, inteligencia que ratifica el papel fundamental y la urgencia de las quijotas del siglo XX y ahora del siglo XXI⁴⁴.

Otra de las lecturas ha sido la incorporación de los animales con un papel protagonista en consonancia con su presencia en la novela, como parte esencial del discurso narrativo y como formas de visibilidad de problemas sociales, el del maltrato animal. Es el caso de la ópera *Pensares de Rocinante* de José Buenagu con texto de Justo Merino⁴⁵, estrenada el año 2015:

Eso es lo que yo digo -respondió Sancho- que no querría yo que los príncipes y los reyes se pusiesen en semejantes peligros, a truco de un gusto que parece que no lo había de ser, pues consiste en matar a un animal que no ha cometido delito alguno (DQ.II, XXXIV).

⁴⁴ CAMACHO, Marvin- ANGULO, Manuel-MARGARITIS, Guilles-NOMMICK, Yvan-CARRILLO, Jesús: “La presencia de Cervantes en la creación artística”. En: *Visiones del Quijote en la Música del siglo XX*, 793-795.

⁴⁵ Esta ópera fue estrenada el 24 de abril de 2015 en la sala de Cámara del Auditorio Nacional, bajo la dirección de José Ramón Encinar con la orquesta KOAN 2. Dirección de escena de Santiago Sánchez. En el elenco Marina Pardo (mezzosoprano), Miguel Mediano (tenor), Alfredo García y Jerónimo Marín (barítonos), con la colaboración especial de la soprano Pilar Jurado. Fue un encargo al compositor del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música-UAM, bajo mi dirección, para celebrar el IV Centenario de la edición de la segunda parte del Quijote.

Y por último la meditación sobre la muerte, una forma de lectura muy presente filosóficamente desde el romanticismo. Coincido plenamente, en este sentido, con Borges quien considera que “El libro entero ha sido escrito para esta escena, para la muerte de Don Quijote”⁴⁶.

Esta lectura es el eje vertebrador del *Kijote Kathakali*, estrenado en 2016 ⁴⁷. Los personajes del Quijote transitan por este tipo de manifestación artística característica de la zona de Kerala, al sur de la India, donde el texto, la música y la danza se fusionan para crear una forma teatral poética. Además de la enorme plasticidad, belleza estética y expresiva pantomima, la gran innovación de esta obra ha radicado en la capacidad de introducir la espiritualidad como forma de lectura. La muerte de Don Quijote y la de Alonso Quijano se producen a la vez en escena, es la muerte del ser humano en toda su fragilidad, a la par que la del mundo ilusorio del personaje de ficción. Musicalmente se manifiesta a través de una lamentatio realizada por dos cantantes que interpretan un raga en malayalam, en forma alternatim, con una construcción musical sencilla de gran emocionalidad. Sobre una nota pedal se ejecutan variaciones melódicas con una música microtonal, acompañada de una percusión polirrítmica, que de forma persistente, se convierte en parte esencial de la dramaturgia, y que sirve para magnificar una muerte lenta y cargada de gran dignidad, reforzando el sentido místico del Quijote.

La lectura que hace oriente de occidente evidencia la universalidad de la novela, a la vez que una interculturalidad real. Plantea

⁴⁶ BORGES, Jorge Luis: “Análisis del último capítulo del Quijote”. En: *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V Época, Año 1, 1, Enero-Marzo 1956, 28-36.

⁴⁷ *Kijote Kathakali*. Festival de Teatro Clásico de Almagro, 22 de julio 2016. Fue interpretado por la compañía india Margi Kathakali de Trivandrum. Dirección escénica Ignacio García. Dramaturgia Ignacio García y Dr. P. Venugopalan. Intérpretes Nelliyou Vasudevan Namboodiri (Alonso Quijano), Kalamandalam Pradeepu (Don Quijote) y Margi Vijayan (Sancho).

un acercamiento contemporáneo a través de la antropología cultural del país receptor, con una interpretación cargada de simbolismo, que abre un nuevo espacio de debate artístico y conceptual.

Coda sin final

Inicié mi discurso afirmando que considero el *Quijote* un libro inteligente, lo concluyo declarando mi profunda admiración por su autor, Cervantes, “el inventor raro y peregrino”. Seis meses antes de que el literato falleciese, salía a la luz la edición de la segunda parte del *Quijote*, en 1615, que resume su especial cosmovisión de la vida. Esta obra constituye su testamento intelectual en torno a la novela y evidencia una lucidez premonitoria sin precedentes. Cervantes es consciente del éxito de la obra y de su circulación por Europa y América. Percibe, igualmente, con nitidez que la novela será traducida, asumiendo que perderá parte de su esencia primigenia:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz (DQ II, LXII).

Y acepta que a partir de ella se empezarán a construir muchos otros quijotes, que busquen retratar de otra manera esta gran historia, que servirá para perpetuar una forma de entender y enfrentar la vida. Por eso apunta:

“Retrátame el que quisiere”, dijo don Quijote, pero no me maltrate, que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias (DQ II, LIX).

Los quijotes musicales son, en definitiva, otra forma de lectura de la novela, que estuvo presente prácticamente desde su publicación. Constituyen en sí mismo un corpus de obras significativas que giran en torno a una obra literaria, como fuente de inspiración, reescribiéndola una y otra vez con una mirada nueva, a la vez que construyen patrones culturales que reflejan la ideología, estética, identidad y sensibilidad contemporánea.

Para quien suscribe estas líneas *El Quijote* sigue siendo un objeto cargado de misterio, un libro del pasado que habla en el presente, pero también un libro cargado de futuro para la creación musical y para la Humanidad.

Muchas gracias

CONTESTACIÓN
del Excelentísimo Señor Don
ANTONIO GALLEGO GALLEGO

Sr. Director, Sras. y Sres. Académicos, Señoras y Señores,
queridos amigos

Doy las más profundas gracias a los que me han otorgado el honor y el placer de contestar en nombre de nuestra Corporación al discurso de ingreso de nuestra nueva compañera Begoña Lolo. Y a ella misma por aceptarlo. Creo que la causa no ha sido sólo el que hace bastante tiempo, cuando Begoña era una jovencita con calcetines –pero ya tan inteligente y activa como ahora–, pasó por mi clase de Estética e Historia de la Música en el Real Conservatorio de Madrid. En aquellos mis primeros años de profesor no numerario, sustituyendo a mi maestro Federico Sopeña (entonces Secretario Perpetuo de esta Academia, luego su Director, y casi siempre por entonces fuera de su cátedra con cargos como Comisario de la Música, Director de la Real Academia de España en Roma, o Director del Museo del Prado), eran tan numerosos y variados los alumnos que pasaban por aquella enorme aula en el edificio del Teatro Real que sólo unos pocos quedaban instalados en mi memoria al cabo de algún tiempo; Begoña Lolo fue una de ellos; seguí su carrera en el Conservatorio, luego su carrera universitaria, y aquella primera relación de profesor-alumno se fue transformando en amistad entre compañeros y en admiración por sus muchos logros.

Y ahí estamos, no sin desacuerdos eventuales, siempre superados por las mucho más habituales y cariñosas concordancias.

Son varias las razones que tengo, y no soy el único, para considerar que hoy es un día grande en esta casa. En primer lugar, por contar con una nueva académica numeraria, la quinta en ser elegida en toda su historia, la cuarta en ingresar, tras nuestras queridas compañeras Teresa Berganza en 1995; Carmen Laffón en 2000; y Estrella de Diego, que acaba de hacerlo. Ahora lo hace Begoña Lolo; y no es la última, pues tenemos una electa más, Josefina Molina, que ingresará próximamente; y contamos con Cristina García Rodero, elegida en 2013, hoy en la lista de Académicos electos sin plaza. De las cinco secciones de la Academia, las tres primeras creadas en el siglo XVIII sólo cuentan con una académica, la eximia Carmen Laffón en la de Pintura; la sección creada por la primera República en 1873, es decir, la de Música, fue la primera en recibir a una académica, la eximia Teresa Berganza, y hoy también es la primera en contar con dos numerarias; la sección creada ya en nuestro siglo, la de Nuevas Artes de la Imagen, ha sido la primera en elegir a tres académicas, pero hoy sólo cuenta con una, pronto también con dos. Debo añadir aún, para que el recuento sea completo, que tenemos una Académica Honoraria, Carmen Giménez; veintiocho Académicas correspondientes en España –entre ellas cuatro por su conexión con la Música: las profesoras María Antonia Virgili en Valladolid, y Rosario Álvarez en Santa Cruz de Tenerife; Paloma O’Shea en Cantabria; e Isabel de Falla en Madrid–; y otras siete correspondientes en el extranjero, en países como Bolivia, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, Italia, Portugal, Inglaterra y Rusia.¹ Si no he contado mal, esta Aca-

¹ Tuvimos una Académica Correspondiente en Portugal relacionada con la música, Elisa de Sousa Pedreco, vizcondesa de Carnacide, en 1942. Vid. José SUBIRÁ PUIG: *La Música en la Academia. Historia de una Sección*, Madrid, Real Academia de Bellas de San Fernando, 1980, p. 242.

demia dispone hoy del prestigio y la sabiduría de 36 académicas en diversas partes de nuestro país y del mundo, además de las cuatro numerarias y las dos electas: Unas cuarenta artistas, profesoras, investigadoras y activistas culturales que constituyen para la Academia un inestimable aunque aún muy minoritario fundamento de sus trabajos. Con Begoña Lolo, nuestra nueva compañera, sólo son seis las relacionadas con la música, por lo que su ingreso merece ser festejado con cajas muy bien templadas.

Es fácil averiguar qué pensaría sobre esta cuestión un señor que en 1891, hace pues ciento veinticinco años, publicó en la madrileña Librería de Fernando Fe un folleto de 52 páginas que reza en su portada: *Las mujeres y las Academias. Cuestión social inocente por Eleuterio Filogyno*, que acabo de descubrir, ordenando y colocando libros, en mi biblioteca personal. El tal *Libertador* (que eso viene a significar Eleuterio) *Adorador de la mujer* (que eso viene a ser filógino, lo contrario de misógino) se escondía tras un evidente seudónimo, pero me ha sido fácil averiguar de quién se trataba, don Juan Valera.² En cuanto me asomé a la bibliografía sobre el entonces famosísimo egabrense,³ se confirmó mi sospe-

² La pista me la ofreció la cuarta de cubiertas del folleto aludido, donde la famosa Editorial publicaba una lista de 22 “Obras de D. Juan Valera”, desde la 12ª edición de *Pepita Jiménez* (3 ptas.) hasta *La Metafísica y la Poesía, polémica (en colaboración con D. Ramón de Campoamor)* (también 3 pts.).

³ Vid., por ejemplo, Jesús C. CONTRERAS: *Valera D. Juan. Su perfil ignorado y algunas cartas inéditas. En el centenario de su muerte (2005)*, Madrid, Editorial Visión Net, 2005, p. 183 y otras. La autoría viene confirmada desde el momento mismo de la aparición del ensayo; vid., por ejemplo, “ANÓNIMO: “Cuestión académica. Las mujeres y las Academias. (Folleto escrito por Eleuterio Filogyno, huésped literario de don Juan Valera)”, *El Herald de Madrid*, II, 259 (viernes 17 de julio de 1891), p. 1. El seudónimo es también recogido, en vida de Valera, por MAXIRIART: *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos. Apuntes recogidos y coleccionados por -----*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, p. 52.

cha. Y cuando he releído el artículo que publicó con su verdadero nombre en la *Revista Cosmopolita* de 1904, titulado “La importancia de la mujer en el progreso y cultura del linaje humano”, me resistía a creer que se trataba de la misma persona que había emitido tan repetidas y bien aireadas ideas contrarias al ingreso de una mujer concreta en la Real Academia Española, tanto cuando en los años 50 no lo logró Gertrudis Gómez de Avellaneda como cuando en 1889 y 1892 fracasó Emilia Pardo Bazán (lo sufriría también en 1912, pero para entonces ya había fallecido Juan Valera). Ideas que Eleuterio Filógino-Valera corrobora en el folleto que acabo de mencionar, no sin mostrar –como en sus novelas, como en su vida afectiva– su más rendida admiración por la mujer en general y por algunas bien concretas en particular. No es que no merezcan entrar en las Academias, viene a decirnos; más aún, y le cedo la palabra: “Hace meses que se habla y se diserta a favor de que dos damas ilustres entren en sendas Reales Academias: en la Española una, y otra en la de Ciencias Morales y Políticas.” A lo que el filógino Valera añade una más, ya que “aun no hace tres semanas, cierta gran señora, dechado de elegancia, distinción y hermosura, ha dado a la estampa y al público un libro precioso, lleno de documentos, curiosísimos todos, amenos bastantes de ellos, e importantes los más para la historia patria, cuando en ella se fundaba y cifraba la historia del mundo.” Sacados del archivo de su gloriosísima casa, Valera concluye que la gentil autora ha adquirido mérito suficiente “para que sea elegida de otra tercera Academia: de la Academia de la Historia.” Por la recensión anónima que se hizo al folleto del filógino en *El Heraldo de Madrid* del 17 de julio de 1891, nada más aparecer, sabemos con precisión no sólo quién era en realidad el autor, sino a quiénes aludía Valera en esas líneas: A doña Emilia Pardo Bazán como candidata a la Española, a doña Concepción Arenal para la de Ciencias Morales y Políticas, y a la Duquesa de Alba para la de la Historia; recensión la de *El Heraldo*, por

cierto, generosa pero muy crítica con el filógino, aunque acabe perdonando “las injusticias” del autor “ya que con tanto primor las formula”. No ocuparé el poco tiempo de que dispongo en resumir sus ideas, que se cifran en una y principal: En 1891 no era llegado aún el momento de que hubiera numerarias en nuestras Academias. Pues bien, el momento aún tardaría en llegar, como es bien sabido, y aun ahora mismo hemos de seguir propiciándolo y celebrando cuando ocurre, porque no es muy frecuente. Cuando se afirma que no se alcanzará el éxito completo hasta que no se llegue a la paridad, yo puedo modestamente argumentar que ya he llegado a ella, pues de los cuatro discursos académicos de contestación que he escrito, dos han sido para el ingreso de académicos (Ismael Fernández de la Cuesta en 2000, y mi siempre recordado Ramón Barce en 2001), y otros dos para el ingreso de académicas (la poeta Pureza Canelo en la Real Academia de Extremadura en 2016, y el que estoy haciendo).

Una segunda razón para el “clamoreo de campanas” – como decía don Antonio Machado, aunque por otros motivos– se refiere al origen universitario de Begoña Lolo. Si esta cuestión es absolutamente normal en cualquiera de las restantes secciones de la Academia, especialmente pero no sólo en las plazas destinadas a ser cubiertas por no artistas, es una novedad absoluta en la Sección de Música. No es que no seamos universitarios algunos de quienes las ocupamos en este momento, y también lo era quien es hoy sucedido, don Ramón González Amezá, mi primer jefe en aquella Organería Española que forma parte tan importante de mi vida tanto laboral como afectiva: muchos lo somos en la Sección de Música, pero no hemos ingresado en la Academia por ello, sino por nuestra relación con la música al margen de la Universidad, es decir, en un Conservatorio. Hoy es un día alegre en la Academia –insisto en ello–, pero creo que no empañará nada nuestra alegría el recordar unos datos básicos.

Ya ha cumplido dos siglos el “Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de Instrucción pública”, fechado en el Cádiz de las Cortes el 9 de septiembre de 1813. Firmado por seis conocidos próceres, fue redactado por Manuel José Quintana y suele ser incluido en sus *Obras completas*.⁴ Allí se hablaba de las facultades e institutos de “tercera enseñanza” (lo que hoy llamamos el grado superior), y entre los que se proyectaban en la capital española no faltó la Música “como arte en que influye tanto la concurrencia, el gusto y aun el lujo”, se dijo entonces. Por supuesto, no pasó del mero proyecto.

Que la reforma gaditana se refería a la música práctica es incuestionable, pues por entonces aún estaba la Música en la Universidad española, pero era la música teórica y como pequeño rescoldo del *Quadrivium* medieval, una de las siete artes liberales heredadas de la Antigüedad clásica: tras el *Trivium*, es decir, las tres artes de la palabra (la Gramática, la Dialéctica y la Retórica), en el *Quadrivium*, es decir, en las artes del número, estaban la Aritmética (madre de las otras tres), la Música (el número sonoro), la Geometría y la Astronomía. En España, recordemos simplemente la célebre cátedra musical de la Universidad de Salamanca, y su más famoso catedrático,

⁴ Formaban la Comisión Martín González de Navas, José Vargas Ponce, Eugenio Tapia, Diego Clemencín, Ramón de la Cuadra y, como Secretario y portavoz, Manuel José Quintana. Es lógico que todos ellos participaran en el debate y sus conclusiones, y así lo defiende, por ejemplo, Fernando DURÁN LÓPEZ: *José Vargas Ponce (1760-1821). Ensayo de una bibliografía y crítica de sus obras*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, pp. 98-102, entre otros. Pero la redacción final se suele atribuir a Quintana, por lo que muy pronto fue incluido el Informe entre sus obras: Manuel José QUINTANA: *Obras completas*, ed. de Antonio Ferrer del Río, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles XIX), 1852, y en ediciones sucesivas. Vid. el reciente libro de Natividad ARAQUE HONTANGAS: *Manuel José Quintana y la Instrucción pública*, Madrid, Universidad Carlos III, 2013, pp. 137 y ss., 179 y ss., entre otras muchas.

Francisco de Salinas, cuyos “números concordés” fueron cantados por Fray Luis de León en no menos famosa Oda. Pero la música universitaria sería suprimida, junto a Universidades enteras, durante la década ominosa fernandina; y fue entonces cuando la reina María Cristina erigió en Madrid su Conservatorio, más tarde Escuela Nacional de Música, hoy Real Conservatorio Superior de Música; y después fueron surgiendo los otros. Sucesores de la vía principal para hacer músicos en la España del antiguo Régimen, es decir, de los Colegios de niños cantoritos de catedrales, conventos y colegiatas (pronto en declive por guerras y desamortizaciones, es decir, por la pobreza de quien los había creado, la Iglesia Católica), todos quedaron, en su grado superior, al margen de lo universitario. Y ahí siguen, no sin múltiples intentos por lograrlo.

Mientras tanto, la Universidad comenzó poco a poco a echar de menos la música. Ya en el siglo XIX, y en los alrededores universitarios, las Escuelas de Magisterio la incluyeron como un elemento esencial de la Pedagogía y surgieron allí cátedras musicales: hoy siguen en las Facultades de Educación (o como quiera que se llamen). Tras la guerra (in)civil, ya en la segunda mitad del siglo pasado, surgió la Historia de la Música, primero como complemento cultural en la formación de los universitarios (por ejemplo, la cátedra que ocupó Joaquín Rodrigo en la Complutense durante muchos años); luego como una asignatura más en especialidades relacionadas con las Humanidades y en concreto con la Historia del Arte; luego ya, al fin, como especialidad propia: Historia y Ciencias de la Música. Faltaban aún las especialidades de Interpretación y, la principal de todas, la de Composición; hoy, aunque es hecho muy reciente, ya lo están también, ya son enseñanza universitaria siempre que una Universidad crea conveniente insertarlas en su organigrama.

He querido argumentar con estos datos, ofrecidos sin juicio de valor alguno (aunque es bien conocida mi posición al respecto), las

razones de que no nos haya parecido justo, ni tampoco razonable, que los profesionales de la Música que enseñan e investigan en la Universidad española no estuvieran incorporados como numerarios a los honores y a los trabajos de la Sección de Música de esta Academia, como sí lo están los que enseñan e investigan en las Escuelas de Arquitectura, en las Facultades de Bellas Artes, o en cualquiera de las restantes Escuelas Superiores o Facultades relacionadas con las artes del diseño. Hoy, con la profesora Begoña Lolo, comienzan a estarlo, y ese es el segundo motivo de alegría que antes les anunciaba.

Pero a pesar de la importancia de que ingrese hoy con ella una nueva mujer en la Sección de Música de la Academia, y por primera vez desde la Universidad, creo sin embargo que la principal razón para la fiesta es el ingreso de ella misma, de Begoña Lolo, al margen de toda otra connotación. Permítanme un brevísimo resumen de su extenso currículum, con innumerables cargos, responsabilidades y publicaciones que no me será posible casi ni enumerar.

Madrileña de origen vasco, estudió en el Real Conservatorio madrileño obteniendo los títulos de Profesor de Piano (1982), el Superior de Teoría de la Música, Acompañamiento y Transposición (1986), y el Superior de Pedagogía Musical (1986), además de ampliar estudios en Musicología, Armonía y Contrapunto. Simultáneamente estudió Geografía e Historia en la Universidad Autónoma de Madrid, donde se licenció (1985) y se doctoró en Historia del Arte (1989) con la primera tesis doctoral sobre música que se leyó en aquella universidad, que versó sobre La Real Capilla de Música de Madrid y su maestro de capilla José de Torres a comienzos del XVIII.

Es desde 2006 Catedrática de Historia de la Música en su Universidad Autónoma, donde en la actualidad dirige el Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música. La implantación de la Licenciatura (2000) y el Grado en Historia y Ciencias de la Música (2006)

han sido dos de sus objetivos académicos más importantes, por la trascendencia que han supuesto a la hora de insertar la música dentro de la universidad en términos de igualdad con el resto de las disciplinas universitarias. Dirige también el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, con categoría de Delegada del Rector, desde el que organiza el ciclo anual de Grandes Autores e Intérpretes de la Música en el Auditorio Nacional, con repaso sistemático de nuestra música histórica y con abundantes estrenos absolutos.

Su carrera ha tenido una clara vocación interdisciplinar e internacional. Como primer objetivo, ha buscado evidenciar las profundas conexiones de la música con otras disciplinas, en particular con la Historia, la Historia del Arte, la Filosofía y la Literatura, en consonancia con una visión humanista y plural de la vida. Resultado de ello ha sido la dirección de 20 proyectos de investigación obtenidos en convocatorias públicas competitivas, con equipos integrados por investigadores de primer orden de otros ámbitos disciplinares. Este enfoque ha venido acompañado por una clara apuesta de proyección internacional para fomentar la música española, lo que le ha llevado a crear dos grandes ámbitos de actuación en los que su labor se alza como un referente. Por un lado una red iberoamericana para el estudio del mundo hispanoamericano y los problemas de identidad nacional, desde el siglo XVIII al XX, entre España, Argentina, Chile y México. En consonancia con esta trayectoria puso en marcha en la mexicana Universidad de Guanajuato el programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, que dirige desde el año 2008.

El segundo ámbito se ha centrado en el estudio de la obra y la figura de Cervantes como tema de inspiración a lo largo de la historia y en todo el mundo, con un equipo integrado por más de sesenta investigadores de universidades europeas y americanas, creando una red de estudio entre España, Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, México, Argentina, Costa Rica y EEUU, abarcando desde el siglo XVII a nuestros días, con el resultado de ser elegido el mejor

proyecto de investigación con rango de excelencia de la Universidad Autónoma de Madrid en 2012. En la actualidad coordina la sección de Música de la *Gran Enciclopedia Cervantina*, editada por el Centro de Estudios Cervantinos bajo la dirección de Carlos Alvar, que ha publicado ya nueve volúmenes con más de cien colaboradores repartidos por todo el mundo y con un corpus de entradas de 1.300 voces, en un gran esfuerzo por proyectar la figura de Cervantes en la música a nivel mundial. Es a su vez Directora de la colección musicológica *Cervantes y la Música*.

Este proyecto ha buscado, además, incentivar la creación musical de obras contemporánea sobre asuntos cervantinos, en ocasiones en países iberoamericanos en los que no existía repertorio de estas características, habiéndose podido estrenar creaciones de compositores como Marvin Camacho, Leticia Armijo, Beatriz Arzamendi. A la vez, abría la colección *Música y Cervantes* con el sello discográfico *Columna Música*, en el que se ha buscado aunar la recuperación de patrimonio histórico con la grabación de repertorio de obras contemporáneas; a día de hoy se han grabado ya cuatro discos: *Don Quijote al piano*; *Canciones para Don Quijote*; *Meditaciones sobre el Quijote*; y *De la dulce mi enemiga: Mujeres cervantinas*. El año pasado puso en marcha el proyecto Quijote 2015, entre cuyas acciones debe destacarse el encargo de la ópera de cámara *Pensares de Rocinante*, libreto de Justo Merino y música de José Buenagu, estrenada en el Auditorio Nacional de Madrid en abril de 2015, bajo la dirección musical de José Ramón Encinar.

La profesora Begoña Lolo ha sido requerida en calidad de conferenciante y ponente de congresos, así como docente a nivel de máster y doctorado, en las universidades europeas de Münster (Alemania), Cardiff (Inglaterra), Sorbonne (Paris IV-Francia), Michael Montaigne (Bordeaux III-Francia), Reims (Francia), Nova de Lisboa (Portugal), Cagliari (Cerdeña-Italia), Tor Vergata (Roma-Italia); así como en las americanas de University of California (Los Angeles), Tecnológico

de Monterrey (México), Guanajuato (México), Pontificia Católica de Chile (Chile), Talca (Chile) y Universidad de San José (Costa Rica).

Su actividad investigadora se ha centrado sobre todo en la música española en la Edad Moderna, especialmente en los siglos XVII y XVIII (los comienzos de nuestra historiografía musical, el teatro musical y en particular la tonadilla escénica, la música en la corte y especialmente en la Real Capilla, y el inicio de nuestra identidad musical), aunque no escasean sus incursiones al XIX (la Independencia americana desde el punto de vista musical, por ejemplo) e incluso al XX y al XXI, y no siempre de la mano de Cervantes. Con más de 120 publicaciones científicas, entre sus libros publicados de autoría individual o compartida, deben destacarse: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo 1670-1738* (1990); *La huella de América en España* (1993); *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del rey Luis I* (2000); *Música en los Teatros de Madrid I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica* (2005); *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (2007); *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (2008); *Musicología y Música contemporánea* (2003); *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, catálogo de la exposición de la que fue comisaria (Museo de San Isidro, 2003); *Cervantes y El Quijote en la música del siglo XX. Tradición y vanguardia* (2010); *Imprenta y edición musical en España siglos XVIII al XX* (2012); *Cantos de Guerra y Paz en las Independencias iberoamericanas* (2016); y *El Quijote en la cultura europea* (2016). Algunas han sido publicadas en alemán, inglés y francés.

Entre los cargos de responsabilidad académica y científica ha sido Vicepresidenta de la Sociedad Española de Musicología (1998-2003), Directora de la *Revista de Musicología* (1997- 2002), y Directora del Departamento Interfacultativo de Música de la UAM (2006-2012). Forma parte del consejo editorial de siete revistas cien-

tíficas de primer orden, *Artifara* (Università di Torino), *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Anales Cervantinos*, *Papeles de Música de Cádiz*, *Musiker*, *Mar*, y *Revista de Musicología*. En 2015 fue nombrada miembro del comité asesor de la Biblioteca Nacional de España para el proyecto Quijote y Cervantes 2015-2016.

Por esta ingente actividad investigadora ha sido galardonada con el Premio de Investigación de Musicología Histórica Emili Pujol en 1993, y el Nacional de Historia de España del Ministerio de Educación y Cultura por sus trabajos sobre el Himno Nacional (2000). Es Huésped de honor de Guanajuato, la bella ciudad mexicana que adora a Cervantes, y Académica correspondiente de la Real Academia de la Historia (2012), amén de las regionales de Sant Jordi de Barcelona (2009) y de la de San Miguel Arcángel en Canarias (2014).

Por último, la costumbre me pide un breve diálogo con el tema que ha desarrollado la recipiendaria en su discurso, que ha sido una brillante reflexión o compendio de sus investigaciones cervantinas, una suerte de estado de la cuestión y de parada para tomar impulso con más fuerza hacia futuros trabajos. Con el hilo argumental cronológico de la respuesta musical a los textos cervantinos, en especial del *Quijote* (tanto de la totalidad como de algunos de sus episodios más llamativos, los denominados *micro-quijotes*), y de sus diversas lecturas, tanto políticas como satíricas, cómicas o trágicas, con tintes costumbristas o nacionalistas, idealizadas o meros pretextos para la nueva creación, de tintes moralizantes o reflexivos ante la muerte, el fracaso, la locura, etc., hemos asistido a una deslumbrante exposición difícil de realizar sin el bagaje que atesora Begoña Lolo. Siempre me admiró en ella su audacia para abordar investigaciones y su tesón no sólo para proseguirlas ella misma, sino para animar a los demás a que también lo hiciéramos. Porque si hay un asunto trillado en la investigación humanística española es el que concierne a Cervantes en general, y sobre todo al *Quijote*. Y también en su bien patente relación con la música, donde contábamos con los trabajos beneméritos de Cecilio de Roda en

1905, J. B. de Elústiza en 1917, E. Istel en 1929, Víctor Espinós, Óscar Esplá o Charles Haywood en 1947, Miguel Querol en 1948, Gerardo Diego en 1951 o los de Adolfo Salazar, especialmente el de 1961, por ejemplo. Y así hasta nuestros días. Nada de esto arredró a nuestra Beñoña, sino que la estimuló para completarlos o superarlos. Además de sus aportaciones individuales, la dirección de cuatro congresos internacionales sobre la cuestión, dan feliz testimonio de cómo el esfuerzo, la voluntad y el talento pueden alcanzar frutos tan logrados.

En uno de ellos, el último, me pidió nada menos que la ponencia inaugural, y he aquí mi aprieto, pues no soy en absoluto especialista en los comienzos del XVII español;⁵ así que invertí el orden en que ella habitualmente se mueve (de lo literario a lo músico) y tomé no un micro-quijote, sino un micro episodio musical, uno de los numerosos pasajes quijotescos relacionados con lo músico, analizando su reflejo en tres escritores españoles de comienzos del siglo XX. Partí del capítulo III de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, el titulado “Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco”, cuando comentan el libro que sobre las aventuras de *El ingenioso*

⁵ Confieso que cuando no me quedó más remedio que aceptar el encargo, lo primero que hice fue repasar un viejo escrito que redacté para un disco editado en 1990 por el Ministerio de Educación y Ciencia en la serie de Monumentos Históricos de la Música Española *Música en la obra de Cervantes*, titulado “La música en Cervantes” (pp. 3-13), junto al siempre recordado Francisco YNDURÁIN: “Motivos musicales en Cervantes” (pp. 14-38), trabajos que, tal vez por el soporte para el que fueron escritos no son recogidos habitualmente en la bibliografía. Con una excepción, que agradezco, la de Juan José PASTOR COMÍN: “De la música en Cervantes. Estado de la cuestión”, *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 383 y 395. Luego pensé en añadir alguna otra cuestión a la relación de Falla con Cervantes, que ya había analizado en un pequeño pasaje de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla en Antonio GALLEGO: “Dulcinea en el prado (verde y florido)”, *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp. 685-699. Pronto me decidí por el que ahora vuelve a atraerme, si bien muy brevemente.

hidalgo había aparecido en la misma imprenta diez años antes, es decir, en 1605. En este apasionante capítulo, en el que Cervantes hace literatura sobre literatura o, si se prefiere, “metaliteratura”, se traza también muy ingeniosa –nada ridícula– distinción entre verdad histórica y verosimilitud del relato, cuestión que ya se venía discutiendo desde los tiempos de Aristóteles y que había sido reiteradamente abordada en las poéticas renacentistas. Tanto el hidalgo, ya caballero, como su criado, ya escudero, discuten ahora algo de lo narrado en la primera parte del *Quijote*, especialmente los pasajes en los que don Quijote había recibido “infinitos palos”; y afirma el caballero que el autor “también pudiera callarlos por equidad, [...] pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero. Así es –replicó Sansón–, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede *contar o cantar las cosas*, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.”⁶

Es curioso constatar –dije entonces, y me reafirmo en lo dicho– que en el rastreo que esta frase ha generado en la inabarcable bibliografía cervantina siempre ha sido sondeado el pasado, las ideas de donde procede o se asienta, pero no el futuro de las mismas. En aquel breve ensayo me propuse indagar sobre las *diferencias* –también en el sentido músico de “variaciones”– que algunos escritores de la primera mitad del siglo XX volvieron a establecer entre “contar y cantar”, alguno citando a Cervantes, los más sin mencionarle, y casi siempre en

⁶ Miguel DE CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica (Biblioteca Clásica 50 y vol. complementario), 1998, pp. 649-650 del vol. principal, y 434-437 del vol. complementario. La cursiva del párrafo citado es mía.

sentido algo distinto al que se propuso el bachiller Carrasco; a saber, no para distinguir entre la literatura histórica o la de ficción, o bien sobre la prosa y la poesía. En resumen rápido, si la prosa siempre *cuenta*, la poesía *canta*, aunque también puede *contar*, y analicé la cuestión en Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

Pues bien, me encuentro en estos últimos meses trabajando con intensidad en las relaciones que Benito Pérez Galdós mantuvo con el teatro, y con el teatro musical especialmente (si todo ello cuaja en libro, se titulará probablemente *Galdós en el Real*), y he podido observar la enorme cantidad de veces que don Benito se refiere a Cervantes en sus novelas. Tras leer el discurso de Begoña Lolo, y tratando de aportar algo un poco original sobre lo que ella escribe, se me ocurrió consultar la bibliografía existente sobre la relación de Galdós con Cervantes, y por poco muero del susto: sólo en el último medio siglo he contado hasta medio centenar de trabajos que trazan el inventario de fuentes cervantinas, directas o indirectas, en novelas, episodios nacionales, teatro, o en artículos y escritos diversos galdosianos, procedimiento para alguno un tanto anticuado aunque en mi opinión indispensable para comenzar; pero igualmente encontré otros tipos de análisis sobre la intertextualidad, el psicoanálisis, la metaficción, etc.⁷ Y también me he asomado con pavor a los ensayos de otros literatos sobre este asunto, algunos muy contemporáneos de Galdós, como los de Valle Inclán, otros ya a cierta distancia, como el de Azorín en 1947, y hasta nuestros días. Aun así, se me ha ocurrido investigar si también Galdós había abordado el asunto cervantino del

⁷ Mencionaré solamente un título, el de profesor argentino de la UCLA Rubén BENÍTEZ: *Cervantes en Galdós: Literatura e intertextualidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990 (nueva edición, 2008); y la más reciente tesis doctoral de Rosa BURAKOFF: *The Poetics of the Character in Galdós and its Intertextual Dialogue with the Works of Cervantes*, Jerusalén, Hebrew University, 2013. Ambas pueden leerse, si bien la primera no íntegramente, en el Google, y recogen la inmensa bibliografía aludida.

contar o cantar, de lo no que encuentro rastro en la bibliografía. He aquí dos ejemplos que lo afirman.

Estamos en la parte tercera de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), en la conversación que mantienen Fortunata y Guillermina Pacheco, la dama caritativa, sobre Jacinta, la esposa “angelical” de Juanito Santa Cruz. “¡Angelical!... sí, todo lo angelical que usted quiera; pero no tiene hijos. Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa.” Ante este y otros disparates de Fortunata, que sí había dado y daría hijos a su amante, “la santa la miraba con verdadero espanto. Fortunata parecía estar fuera de sí y como el exaltado artista que no tiene conciencia de lo que *dice o canta*.”⁸ Ahora nos vamos al comienzo de *Ángel Guerra* (1990-1991) cuando el protagonista llega a casa de amanecida, herido de bala en una mano, y pide árnica a su amante Dulcenombre; mientras espera, oye “el zumbido de uno de esos abejones que suelen meterse de noche en las casas, y buscando azorados la salida, tropiezan en las paredes, embisten a testarazos los cristales, y nos atormentan con su murmullo grave y monótono, expresión musical del tedio infinito”. Mientras Dulce le cura y bebe un poco de vino, “el abejorro volvió a entonar su insufrible *canto* de una sola nota, estirada y vibrante como el lenguaje de un hilo telegráfico que se pusiera a *contar* una historia.”⁹ Hay algunos pasajes más que responden a un determinado comporta-

⁸ Benito PÉREZ GALDÓS: *Fortunata y Jacinta*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, p. 911.

⁹ Benito PÉREZ GALDÓS: *Ángel Guerra*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1920, pp. 6-8. Hay al menos otro pasaje de esta novela que nos interesa desde este punto de vista; en el cap. VIII (pp. 196-197), el protagonista *cuenta* a la maestra su pasado revolucionario: “Desde niño, es decir, desde la segunda enseñanza, sentía yo en mí la exaltación humanitaria. Estudiaba la historia, oía *contar* sucesos antiguos y modernos, y en lo leído y en lo *contado*, así como en lo visto directamente por mí [...] se me antojaba que el mal debía y podía remediarse. [...] Ya hombre, persistió en mí la idea de que la sociedad no está bien como está, y que debíamos reformarla. En un tiempo parecióme esto *coser y cantar*.”

miento humano, o bien a uno de esos estímulos sonoros naturales o animales a los que también era tan aficionado Cervantes,¹⁰ que corroborarían mi tesis, pero he de terminar.

Si hay una frase célebre en el *Quijote*, y contiene unas cuantas, es la que Sancho dice a la duquesa cuando escucha “un son de una suave y concertada música formado” al final del capítulo XXXIV de la *Segunda parte*, aquella de “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.”¹¹ No soy el único en remedarlo ahora exclamando: ¡Señoras y Señores, donde hay música universitaria –especialmente si es la que tañe Begoña Lolo– habrá siempre cosa buena!

¡Bienvenida a esta tu casa, querida amiga y compañera!

¹⁰ Son también muchas las ocasiones en las que Galdós relaciona contar y cantar, pero donde no se cuentan *cuentos*, sino *cuentas* (monedas, estrellas en la noche...); vid. por ejemplo *Misericordia*, cap. 28, p. 236 de la ed. de Madrid, Casa Editorial Hernando, 1945, p. 236; o en las que el cantar no tiene nada que ver con lo músico, sino que es sinónimo de exclamar, o simplemente de confesar; vid. por ejemplo *La incógnita*, cap. 12 de febrero, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Biblioteca Castro, 2001, p. 465; y ninguna de ellas tiene que ver con lo que nos ocupa.

¹¹ La frase ha sido escogida como título de un curioso ensayo de José María PAZ GAGO: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 361-371.

Este libro
se terminó de imprimir
en Madrid
el día 14 de diciembre de 2016
en la imprenta Servicecom
