

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2010)
Heft: 15-16

Artikel: La evocación del estilo cervantino en la música vocal del siglo XX a través de los recursos retóricos
Autor: Sevilla, Inés
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047317>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La evocación del estilo cervantino en la música vocal del siglo XX a través de los recursos retóricos

Inés Sevilla

Université de Genève

La retórica nace como un conjunto de reglas necesarias para construir un discurso. Sin embargo, de forma paralela se constituye como una metodología de análisis de los propios discursos en las distintas dimensiones que éstos pondrán en juego. Uno de los objetivos que estudia es cómo utilizar el lenguaje para seducir al lector u oyente a través de ejemplos que deslicen su opinión (posicionamientos estéticos, políticos, etc.) mediante el placer de la forma, tal y como estudiaremos a continuación a través del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, *Don Quijote* de Cristóbal Halffter y *Le chevalier imaginaire* de Philippe Fenélon, en comparación con el *Quijote* de Miguel de Cervantes.

En este artículo, observaremos que Cervantes emplea recursos retóricos como la ironía, la parodia o el anacronismo no sólo para realizar una crítica de ciertos géneros literarios, sino también con el fin reflexionar (y de hacer que sus contemporáneos reflexionen) sobre la sociedad de su época. Por tanto, en el uso de estrategias retóricas como el anacronismo no sólo subyace la comididad que resulta del contraste entre Don Quijote y la realidad que lo rodea, sino también una crítica sociopolítica de Cervantes hacia la sociedad de su tiempo.

En cuanto al uso de dichos recursos en compositores como Manuel de Falla, las intenciones son otras: por una parte, la lectura fiel del texto cervantino constituye un homenaje a Cervantes y el *Quijote*; y, por otra, a través de la utilización de recursos de otro autor, realizan una reflexión formal y estética sobre su propia obra, sobre la construcción del discurso.

La evocación del estilo cervantino en la música vocal del siglo XX

En “Las interpretaciones del «Quijote»”,¹ Anthony Close propone dos tipos de lectura del *Quijote* basados en las dos reacciones principales que se producen en la recepción de los clásicos:

La primera es el tipo de comprensión histórica definido por Schleiermacher, que remite siempre al dominio lingüístico del autor y de sus lectores contemporáneos; la segunda, de índole acomodativa, trata de adecuar el sentido del texto, a pesar de su infraestructura de supuestos arcaicos, a la perspectiva mental del lector moderno.²

Podemos ver reflejadas estas dos posturas en la construcción de los libretos y letras de la música vocal del siglo xx que se inspira en el mito cervantino, así como en los recursos musicales empleados por los compositores en las distintas obras.³

Como es lógico, dentro de las obras inspiradas en el mito cervantino, una gran parte de los libretos toma como punto de partida algunas de las situaciones narrativas planteadas en el *Quijote*. Estas obras se inscriben en un tipo de lectura de comprensión histórica, en el mismo grado en que el libreto sea fiel al texto original.

Sin embargo, encontramos también obras musicales que se basan en el mito de Don Quijote a través de la relectura realizada por otros autores a lo largo de la historia, como Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, León Felipe, Franz Kafka, etc. En este caso, los libretos parten directamente de una lectura de índole acomodativa, siguiendo los términos empleados por Close.

Por tanto, podríamos ver reflejada la primera de las lecturas planteadas por Close en las adaptaciones de libretos más o menos fieles del texto de Cervantes, así como en aquellas canciones que, versando directa o indirectamente sobre el texto cervantino, tratan de reproducir su perspectiva, su carácter, su esencia, como por ejemplo los *Tres madrigales de “El Quijote”* de Miguel Franco.

¹ CLOSE, Anthony. “Las interpretaciones del «Quijote»”. En: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Crítica, 2001, pp. LXXIX-CI.

² *Ibid.*, p. LXXXIX. Los dos tipos de lectura planteadas en este artículo son la comprensión histórica y la acomodativa.

³ A partir de ahora, haremos alusión al “texto literario” y su temática cuando nos refiramos a la fidelidad de los libretos con respecto al original cervantino; sin embargo, por ser un medio de expresión tan distinto al literario, cuando nos refiramos a los “textos musicales” estableceremos la fidelidad hacia el original según si los recursos estilísticos empleados tratan de aproximarse a las estrategias retóricas que utiliza Cervantes.

Del mismo modo, desde un punto de vista estrictamente musical, podríamos ver esta actitud en aquellos compositores que han tratado de establecer paralelismos con los recursos estilísticos de Cervantes sobre el texto musical. Es el caso, por ejemplo, del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, como comentaremos más adelante.

En el segundo tipo de lectura (en lo que a libretos se refiere), podríamos incluir tanto las recreaciones libres del *Quijote* como aquellas que se inspiran en obras quijotescas no cervantinas –como es el caso de la ópera *Don Quichotte* de Jules Massenet, basada en la obra teatral *Le Chevalier de la longue figure* de Le Lorrain–, pues parten directamente de una lectura acomodaticia o recreación del original.

A nivel musical, pertenecerían a este grupo aquellas composiciones que emplean recursos propios de su género y época sin tratar de emular de ningún modo los recursos estilísticos que emplea Cervantes en el *Quijote*. Dentro del tipo de lectura acomodaticia se inscribirían, musicalmente hablando, obras como la ópera *Don Quichotte* de Jules Massenet (con libreto de Henri Cain) o el musical *Man of La Mancha* de Mitch Leigh (con libreto de Joe Darion), entre otras. Sin embargo, dado que pretendemos hacer una análisis comparativo en relación a la prosa cervantina, no nos adentraremos en este tipo de obras, sino en aquellas que presenten una lectura de comprensión histórica en el desarrollo de la partitura.

En conclusión, encontramos ambos tipos de lectura –de comprensión histórica y acomodaticia– en dos planos diferentes de una misma obra: por una parte, el texto literario sobre el que se construye la obra (la letra o el libreto) y, por otra, el texto musical propiamente dicho (la partitura). A pesar de trabajar conjuntamente, el texto literario y el texto musical no tienen siempre por qué presentar simultáneamente el mismo tipo de lectura: encontraremos obras en las que el libreto trata de reproducir fielmente el texto cervantino mientras que la música se inscribe en ciertas corrientes musicales contemporáneas desarrollando estrategias retóricas propias y a la inversa, como comentaremos más adelante acerca del *Don Quijote* de Cristóbal Halffter.

Veamos, a continuación, la aplicación de la lectura de comprensión histórica en el plano musical. Dentro de dicho tipo de lectura, si analizamos las partituras podemos bosquejar algunas estrategias de evocación de la historia y esencia del *Quijote*, así como maniobras que buscan reflejar el estilo literario de

Cervantes, por ejemplo a través de la intertextualidad, la parodia o la evocación musical de distintas épocas que nos remite al anacronismo.

El *Quijote* de Cervantes es un texto que se construye sobre la heterogeneidad literaria, incluyendo en ésta no sólo géneros narrativos –novelas breves, ya sean sentimentales o patrióticas, de género pastoral, realista o bizantino–, sino también géneros no narrativos –lírica, discursos, cartas, diálogos de crítica literaria, etc. En el plano de la crítica literaria, el *Quijote* se construye como parodia de los viejos romances caballerescos y los libros de caballerías, principalmente, si bien se extiende a otros géneros entre los que destaca la literatura de tema pastoril⁴. La diversidad de géneros literarios entrelazados enriquece considerablemente el texto de Cervantes,⁵ además de reforzar una de las características más importantes del *Quijote*: la transformación del lenguaje narrativo monológico al dialógico o, siguiendo la terminología de Todorov, heterológico, tal y como apunta Lázaro Carreter⁶ siguiendo a Bajtin. «Cervantes compone así la primera novela polifónica del mundo. La heterología, la multitud de estilos que en ella conviven, constituye la señal de su modernidad»;⁷ la lengua diversificada del narrador convive «con otros muchos tipos de

⁴ Cervantes empleará en el *Quijote* la ironía y humor propios de la prosa humanística de su época. Sin embargo, hay que tener en cuenta que dicho humor trasciende la pura comicidad. El *Quijote* es también una denuncia de la realidad que lo envuelve y una propuesta de renovación de la sociedad. Para un recorrido sobre las interpretaciones cómicas y serias del *Quijote* a lo largo de la historia: CLOSE, Anthony. *The Romantic Approach to «Don Quichote». A Critical History of the Romantic Tradition in «Quichote» Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978. Otras publicaciones sobre la comicidad y la parodia en el *Quijote*: FERRERAS, Juan Ignacio. *La estructura paródica en el Quijote*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982; o GORFKLE, Laura. *Discovering the Comic in Don Quixote*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1993, entre otros.

⁵ Hay en la variedad de perspectivas narrativas un sensible rechazo a la perspectiva única de la picaresca.

⁶ LÁZARO CARRETER, Fernando. «La prosa del *Quijote*». En *Lecciones cervantinas*. Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984. pp. 113-129. Encontramos en el *Quijote* una voluntad de renovación genérica, desde una concepción de la novela larga en su dimensión formal o estética, que busca incidir en la literatura de su época trascendiendo los modelos de los géneros literarios contemporáneos. Otros análisis del *Quijote* como punto de inflexión hacia la novela moderna son: RILEY, Edward C. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posterioridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001; también MONTERO REGUERA, José. *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

discursos: el de las disertaciones, el de las novelitas intercaladas, el de los cuentos populares, el de las cartas, el de las parodias literarias...; por fin, el del habla directa de todos y cada uno de los personajes».⁸

Dicha heterogeneidad literaria sobre la que se construye el *Quijote* quedará trasladada en muchas obras al plano musical. A través de recursos como las citas de otros textos musicales entramos en un juego muy elaborado –ya iniciado por Cervantes a nivel literario– de intertextualidad y metatextualidad.

El uso de las citas está estrechamente ligado a una de las estrategias retóricas más relevantes que se reproducirá en los textos musicales: el empleo del anacronismo. El anacronismo es un recurso utilizado por Cervantes como una forma de parodia creada a partir del desfase literario que resulta de la intrusión de diversas fórmulas de los libros de caballerías, de los romances y de la literatura pastoril, principalmente. La retórica medieval y la majestuosidad fantasiosa de los castillos y personajes que plantean los libros de caballerías y las historias romancescas, así como la retórica propia de las novelas pastoriles (normalmente centrada en una visión bucólica de la naturaleza), surgen en la novela a propósito del personaje de Don Quijote (y en personajes de algunas de las historias insertadas)⁹ y contrastan con su realidad contemporánea, envuelta en el lenguaje cotidiano.

Al mismo tiempo, el anacronismo también aparece en el *Quijote* a través de la música que encontramos reflejada en el propio texto cervantino, más concretamente a través del tinte trovadoresco de los romances,¹⁰ que son un elemento fundamental en la evocación de lo medieval. Este último desfase no es, sin embargo, fruto de una maniobra estilística empleada por Cervantes, tal y como ocurre con la metatextualidad en relación a los libros de caballerías y las historias caballerescas de los romances. El

⁸ Ibid.

⁹ Como, por ejemplo, la historia de Grisóstomo y la pastora Marcela (I: 11-13). Cabe señalar que, si bien en este ejemplo como en otros se observa la parodia de la literatura pastoril, también es claramente perceptible el aprecio y cultivo de la “expresión pastoril” en Cervantes. No es casual que en el lecho de muerte de Don Quijote, la propuesta de Sancho sea abandonar el mundo caballeresco para hacerse pastores.

¹⁰ Sobre la música de los romances en el *Quijote*, véase QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005. Para escuchar una reconstrucción de algunos de los romances del *Quijote* véase: ROSELL, Antoni. *Los romances del Quijote* (audio CD). Antoni Rosell & C. Courtly Music Consort, Columna Música.

género romancesco va ligado, desde su origen, a la música, que es «el vehículo más antiguo y tradicional de la propagación de los romances», pues «pertenece a la misma esencia del romance tradicional».¹¹ Las primeras melodías que acompañan a los romances son melodías de origen popular, cuyo carácter modal nos remite a la música medieval. Tras la expansión del romance a mediados del siglo xv a todas las clases sociales, los juglares comenzaron a escribir y cantar romances cultos. Cervantes estuvo en contacto con ambos tipos de romances y los hace presentes en el *Quijote*. Por tanto, podríamos decir, en cierto modo, que esta música contemporánea a Cervantes acompaña de forma “natural” el arcaísmo de don Quijote, pues la modalidad de origen medieval recalca el anacronismo de las historias a las que acompaña en perfecta sintonía con el *desfase* de don Quijote.

En algunas obras musicales del siglo xx los compositores emplean, al igual que Cervantes, el anacronismo como un recurso compositivo. Sin embargo, tiene aquí una doble función: por un lado, reproduce la misma intención paródica que encontramos en el original cervantino; por otro, el uso de citas de otras obras musicales y la utilización de técnicas compositivas de épocas anteriores constituyen una evocación del estilo de escritura que emplea Cervantes en la construcción de su personaje don Quijote y, por tanto, una clara intención de guardar cierta fidelidad al original. Es decir, según los dos tipos de lectura que hemos expuesto a través de Close, estas composiciones se inscriben en una lectura de comprensión histórica.

El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla se inscribe plenamente, tanto en lo que se refiere al libreto como al texto musical, en una lectura de comprensión acomodativa. Es un caso un tanto especial por el fuerte proceso de documentación que lleva a cabo antes de iniciar el proceso compositivo. En el proceso compositivo de *El retablo* el estudio de fuentes teóricas, literarias y musicales tendrá especial relevancia por el tipo de relación que establece el compositor gaditano con respecto a Cervantes y su novela *Don Quijote*. El mismo Falla deja constancia de ello:

[...] before writing, I saturated myself in the music of the Cervantes period and I also studied the scales used in the music which, in Spain, preceded Cervantes; because you must

¹¹ QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 45.

remember that when Cervantes wrote *Don Quixote*, knight-errantry had already become a thing of the past, and, therefore, it is to previous centuries that the great Spanish composer is referring in his immortal masterpiece.¹²

Mediante la inmersión de Falla en la música de la época de Cervantes, el compositor tratará de recrear, lo más fielmente posible, el imaginario musical de la novela. Así pues, cuando escuchamos el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla¹³ asistimos, en primer lugar, a una reconstrucción musical del romance sobre el estilo del pregón popular¹⁴ combinado con la cita de tonadas de romances antiguos, como *Retraída está la infanta* de Francisco de Salinas¹⁵ (Melisendra, cuadro II). Esta cita no sólo participa de la reconstrucción musical del romance, sino también de la caracterización de la escena, pues hace referencia a la melancolía de la princesa Melisendra en su cautiverio. La armonía estática que acompaña la cita retratará su actitud contemplativa en lo alto de la torre mirando el camino a Francia.

¹² JEAN-AUBRY, Georges. «De Falla Talks of His New Work Based on a Don Quixote Theme». *The Christian Science Monitor*. Boston, 01-IX-1923. A.M.F. Sign.: P-6382/039. Cita tomada de Carol A. Hess, *Manuel de Falla and the Modernism in Spain, 1898-1936*, pp. 208-209; también presente en TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. p. 303.

Ofrecemos a continuación una traducción propia de la cita: «antes de escribir, me empapé yo mismo de la música de la época de Cervantes y estudié las escalas empleadas en la música que, en España, precedieron a Cervantes; porque debe recordar que cuando Cervantes escribió *Don Quijote*, la cabellería andante ya formaba parte del pasado, y, por lo tanto, es a los siglos precedentes a los que el gran creador español se está refiriendo en su obra inmortal.»

¹³ Para un análisis exhaustivo de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla: CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral, 2 vol., University of Melbourne, julio de 1997; TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

¹⁴ A finales del siglo XIX numerosos estudiosos se interesaron por la recolecta de romances populares, tanto en su versión literaria como en la musical, así como otro tipo de composiciones descendientes de la tradición oral. En esta corriente de recuperación de elementos de origen popular, el pregón se consideró un elemento pseudomusical y fue transcrita musicalmente por musicólogos como Felipe Pedrell, quien lo relacionó con la recitación de romances. Por este motivo, fue tomado por Falla para la construcción de la parte vocal correspondiente a la narración del romance por el trujamán.

¹⁵ Tomada de la transcripción de Felipe Pedrell en su *Cacionero musical popular español*. Para una revisión de las citas empleadas por Falla en *El retablo de maese Pedro*: CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 83-92.

La utilización de melodías de romances antiguos es necesaria, pues “si los relatos caballerescos constituyen un subtexto de la parodia cervantina, los romances dan claves para la interpretación de toda la obra y constituyen (también) sus elementos estructurales máximos.”¹⁶ Los romances, puesto que son muy bien conocidos por la sociedad contemporánea de Cervantes, proporcionan al escritor un medio muy propicio para la crítica, pues el público podía apreciar fácilmente las sutilezas, connotaciones e ironías de que iban cargadas las citas. En el *Quijote* hay una fuerte presencia del Romancero, tanto de romances históricos (de origen popular y de origen culto)¹⁷ como de romances escritos por el mismo Cervantes (si bien estos últimos podrían llevar la música de algún romance tradicional). Además, en este episodio del retablo el romance se convierte explícitamente en materia narrativa. Por todo ello, Falla hará explícito el romance en el plano musical.

Como hemos comentado antes, Falla también plasmará en su música la intertextualidad del texto cervantino con citas como la *Gallarda* de Gaspar Sanz,¹⁸ la villanesca *Prado Verde y florido* de Francisco de Guerrero, el villancico catalán *El decembre congela*, etc., que constituye una base sobre la cual se produce, simultáneamente, el desarrollo de un lenguaje vanguardista. Veamos algunos paralelismos entre las estrategias estilísticas de Cervantes y las empleadas por Manuel de Falla.

Analicemos, por ejemplo, la alusión realizada a la villanesca *Prado verde y florido* de Francisco Guerrero.¹⁹ La villanesca citada se construye, sobre un texto perteneciente a la literatura pastoril:

¹⁶ ALONSO ASENJO, Julio. “*Quijote* y romances. Uso y funciones”. En: *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*. Rafael Beltrán ed., Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2000, pp. 25-65.

¹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., Colección Austral, 1965. También ALCINA, Juan. *Romancero viejo*. Editorial Planeta, Barcelona, 1987.

¹⁸ SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés*, Zaragoza, Herederos de Diego Dorner, 1674. Se puede consultar la versión digital de Gaspar Sanz en la BNE: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=202981.xml&dvs=1282667388331~110&local_e=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true

¹⁹ Francisco Guerrero suele denominar “villanescas” a sus villancicos, un género muy popular de la polifonía cortesana renacentista. Esta villanesca pertenece a su obra *Canciones y Villanescas Espirituales* (Venecia 1589).

el poeta (el pastor) se dirige a la naturaleza, cuya descripción se construye sobre el estereotipo del bucolismo pastoril, con la esperanza de que le ayude a conseguir el amor de su pastora. Falla no inserta esta cita de forma aleatoria, sino precisamente al final de su ópera, donde tras el destrozo del retablo del titiritero Falla añade un canto de don Quijote a su dama Dulcinea seguido de la exaltación de las glorias de la caballería. Es precisamente en este canto de amor a su dama donde inserta la cita, haciendo una clara crítica al tratamiento literario del amor cortés, también presente en la literatura pastoril.

Así pues, Falla establece en esta cita un paralelismo con los recursos estilísticos de Cervantes en la medida en que es una maniobra paródica de la literatura pastoril. El tratamiento literario del amor cortés será criticado y burlado por Cervantes desde los romances y los libros de caballería, principalmente, pero también desde la literatura pastoril u otros géneros como las ficciones sentimentales. El compositor refleja la intertextualidad propia del texto cervantino, así como la parodia realizada a través del arcaísmo que evoca la figura de Don Quijote.

Otro ejemplo sería la autocita que realiza Falla a través de la melodía de la “Canción del fuego fatuo” (*El amor brujo*), como muy bien indica Bernard Gille,²⁰ parece ser una aproximación del compositor a los tintes autobiográficos que aporta Cervantes dentro de su gran novela. Estas pinceladas autobiográficas cervantinas cobran especial importancia no sólo porque suponen la presencia del autor en el texto, sino porque arrojan cierta luz sobre la mirada y el sentir del escritor, teniendo en cuenta el misterio que envuelve la figura de Cervantes de cuya vida tenemos muy pocos datos.

Pero además de la presencia del autobiografismo cervantino, un rasgo harto estudiado de la Segunda Parte del *Quijote* y bastante evidente a los ojos de cualquier lector es la autorreferencialidad. A lo largo de la Segunda Parte de la novela se hacen múltiples alusiones a la Primera Parte como parodia de las novelas caballerescas. Por tanto, consideramos que esta autocita de Manuel de Falla constituye un guiño a Cervantes, tanto por el autobiografismo presente en toda la novela como en la autorreferencialidad plasmada en la Segunda Parte del *Quijote*.

²⁰ GILLE, Bernard. “Lire et écouter *El Retablo de Maese Pedro*: la concorde des deux langages”. En: *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre*. Louis Jambou ed, París, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Musiques / Écritures, 1999, pp. 91-97.

Por lo tanto, aunque Falla se centre en un episodio concreto del *Quijote*, su interés por captar la esencia de la novela le conducirá, más allá de la traslación de las estrategias retóricas cervantinas al plano musical, a la evocación de otras partes de la novela. Así lo hemos visto con la alusión al género pastoril, por ejemplo. Esta intención se concretará aún más si nos fijamos en el origen de procedencia de las melodías populares empleadas por el compositor. Él mismo afirma que emplea música popular castellana a excepción de un villancico catalán:

«You see», said Manuel de Falla to me, «that in the Retablo there is nothing southern: every thing is Castilian, excepting the first part of the finale, which is based on a Catalonian theme. It is as completely Castilian in character as the Three-Cornered Hat is Andalusian, and El Amor Brujo is Gitano [...]».²¹

Si nos paramos a pensar en ambas partes del *Quijote*, el uso de música de origen castellano es muy propio teniendo en cuenta que la mayor parte de las diferentes aventuras y episodios del relato quijotesco se desarrollan en Castilla la Mancha. Únicamente en su tercera salida don Quijote rebasará las fronteras de su tierra origen; será ésta su última salida cuyo camino de vuelta se iniciará en Barcelona. ¿No será este villancico catalán, situado precisamente hacia el final de la ópera de Falla, una alusión a las andanzas de don Quijote en Barcelona?

Por último, me gustaría revisar cómo trata de reflejar Manuel de Falla la complejidad narrativa del *Quijote*. Un elemento importante en la novela es cómo, a través de la intercalación de relatos, Cervantes crea a menudo un segundo nivel narrativo dentro de la novela, dotando al relato de gran complejidad. Este rasgo también lo veremos reflejado en la obra de Falla. De entrada, al escoger el episodio del *Retablo* (II: 25-26)²² el compositor se está

²¹ JEAN-AUBRY, Georges. «De Falla Talks of His New Work Based on a Don Quixote Theme». The Christian Science Monitor. Boston, 01-IX-1923. A.M.F. Sign.: P-6382/039. Cita tomada de Torres Clemente, pp. 429-430.

²² CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (II). Francisco Rico (ed.). Barcelona: Crítica, 2001. Recordemos brevemente que en este episodio llega a la misma venta en que se encuentran Don Quijote y Sancho Maese Pedro el titiritero, el cual se dispone a representar un retablo acerca de la historia del cautiverio de Melisendra por parte del rey moro Marsilio y del rescate que lleva a cabo su esposo Don Gayferos. A lo largo de la representación, Don Quijote intervendrá desde el público para realizar correcciones sobre la narración y, finalmente, confundirá ficción y realidad acometiendo contra los personajes del retablo para salvar a Melisendra y Don Gayferos.

situando en un fragmento con dos niveles narrativos simultáneos: la historia secundaria del retablo del titiritero y la historia principal protagonizada por don Quijote. A través del tópico literario del teatro dentro del teatro, de la ficción, Falla podrá evocar el tejido narrativo cervantino sin necesidad de abarcar varios episodios de la novela. En este sentido, es una elección argumental inteligente, ya que en el teatro lírico el complejo juego de narradores se difumina, en parte, a través del predominio del diálogo, pues se anula la mediación del narrador entre el oyente y los personajes.

Los diferentes planos narrativos quedarán diferenciados a través de varios recursos: en primer lugar, la creación escénica de dos espacios distintos como son el retablo de maese Pedro y la venta. Los personajes del retablo, protagonistas de la historia del romance, serán marionetas pequeñas y planas; por el contrario, los personajes de la venta, que forman parte de la acción principal del *Quijote*, serán representados por marionetas mucho más grandes, de talla de madera y tridimensionales. Así, físicamente Falla diferencia el espacio *real* del espacio de la representación. A través de la música recalcará esta diferenciación: los tres protagonistas de la historia principal –don Quijote, maese Pedro y el trujamán– tienen voz; los personajes del retablo son mudos, su historia será primero contada a través de la voz del trujamán y luego representada por las pequeñas figuras acompañadas por la orquesta, que caracterizará las situaciones narrativas en una perfecta sincronización con la historia representada. Del mismo modo, los personajes de la narración principal serán caracterizados a través del tratamiento vocal de la línea melódica de cada uno de ellos así como del timbre escogido y las indicaciones interpretativas realizadas sobre la partitura por el propio Falla.

Pero ¿por qué presentar también como marionetas a los personajes principales? Por una parte, la diferenciación física de los espacios y de las marionetas enfatiza el recurso del teatro dentro del teatro. Por otra, nos adentra en la reflexión cervantina acerca de la verosimilitud del relato iniciada por Cervantes en la insistencia del trujamán sobre que va a narrar la «verdadera historia» de la libertad de Melisendra y finalizada con la difuminación de fronteras entre realidad y ficción en la mente de don Quijote.

Dentro de la ficcionalización y los juegos escénicos, a partir de las sucesivas interrupciones y correcciones de don Quijote en el relato del romance cristalizaría la idea de que el lector transforma el texto: un texto tiene tantas lecturas como lectores. En este

sentido, ante la reinvencción o interpretación del original podemos considerar que Falla no es sino un lector de la obra de Cervantes y el *Retablo de Maese Pedro* la lectura que hace del *Quijote*.

Como Cervantes, Manuel de Falla simultanea la evocación de la tradición musical española con nuevas técnicas compositivas, abriendo también un nuevo camino dentro del mundo de la composición musical a través de un diálogo entre tradición y vanguardia.

Por supuesto, Manuel de Falla no será el único autor que evoca algunos de los recursos retóricos cervantinos en su obra musical sobre el *Quijote*. Otros compositores destacados presentan también una lectura musical de compresión histórica respecto al *Quijote*, si bien no tan próximas al original cervantino.

Tal es el caso del compositor Cristóbal Halffter, quien utiliza en su ópera *Don Quijote* recursos estilísticos similares a los que emplea Falla en el *Retablo*, probablemente por influencia de éste, estableciendo también paralelismos con las estrategias retóricas de Cervantes. A dichos paralelismos y la consiguiente "vuelta" al original me refiero cuando hablo de lectura de comprensión histórica, es decir, al tipo de giros retóricos que van conformando el texto musical. Tanto la música de Manuel de Falla como la de Cristóbal Halffter se inscriben en los contextos musicales de sus respectivas épocas; por tanto, cuando hablo de lectura de comprensión histórica me refiero a cómo tienen en cuenta el original y cómo tratan de evocar la esencia del discurso de Cervantes en sus respectivas obras.

Había que intentar traer todo ello a nuestro tiempo poniendo en evidencia cómo la creación literaria planteaba a Cervantes, hombre plenamente inserto en la sociedad española de 1602, los mismos problemas básicos que nos siguen planteados hoy, y cómo el producto de su creación, el mito de Don Quijote, y la infinita simbología que en ese mito se encarnan, están vigentes en nuestro tiempo con la misma fuerza que entonces.²³

En dicha ópera de Cristóbal Halffter, el uso de la intertextualidad es considerable tanto en el texto literario como en el texto

²³ HALFFTER, Cristóbal. "Algunos conceptos sobre mi ópera *Don Quijote*". 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. 684.

musical. El libreto, a cargo de Andrés Amorós, no sólo utilizará el texto cervantino del *Quijote*, sino también jarchas hispano-árabes y extractos de textos de Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Jorge Guillén, entre otros, por lo que se puede apreciar un amplio recorrido a través de textos medievales y renacentistas así como textos de autores del siglo xx dentro de la historia de la literatura española. La adaptación que hace del libreto Andrés Amorós no es, obviamente, de comprensión histórica, pero tratará de adaptarse lo mejor posible a la parte musical a través de paralelismos como el uso de la intertextualidad.

Por su parte, el compositor también hará un seguimiento de la tradición musical española renacentista (siglo xvi) a través de autores españoles como Antonio de Cabezón, Francisco Correa de Arauxo o Juan del Encina. Esto nos conduce al empleo del anacronismo como estrategia retórica a través de la cita, recurso que se verá reforzado con la imitación de fórmulas gregorianas. Como Falla, a través del recurso del anacronismo Halffter tratará de evocar el estilo literario cervantino y su consabida intención crítica y paródica.

Asimismo, utilizará, como Manuel de Falla, el recurso de la autocita como modo de evocación del autobiografismo y la autorreferencialidad de Cervantes en su obra. En este caso encontraremos no una, sino varias autocitas, como su obra orquestal *Tiento* (cuya célula interválica la-si b-do-si se relaciona con los personajes masculinos a lo largo de la ópera así como con palabras cuyo contenido semántico es claramente representativo de Don Quijote: “amor”, “locura”, “derrota”) o su obra electroacústica de 1989 (en la medida en que utiliza el mismo poema cervantino que ya había empleado en dicha obra –“Muerte, mudanza y locura”– en su ópera para cerrar la Escena I).²⁴

Dicho empleo de autocitas remarcará también la presencia del autor en el texto, remarcada de forma explícita en el libreto si tenemos en cuenta que uno de los personajes principales de esta ópera será el propio Cervantes.

Por tanto, vemos aquí reflejados varios de los rasgos retóricos cervantinos que antes comentábamos: el anacronismo y la parodia a través de las citas y el reflejo de la autorreferencialidad y

²⁴ Se pueden encontrar más referencias en GAN QUESADA, Germán. “La resonancia musical del mito cervantino: ‘DON QUIJOTE’ de Cristóbal Halffter”. En: HALFFTER, Cristóbal. *Don Quijote*. San Lorenzo de El Escorial, Glossa Music, S.L., 2004.

del autobiografismo cervantinos que remarcan la presencia del autor en el texto.

La selección de textos, antes mencionados, que hace Andrés Amorós, a los cuales suma el *Quijote* de Cervantes, inscriben el libreto de esta ópera en una lectura acomodaticia, pese a que traten de acompañar la intertextualidad del texto musical y los contrastes que se producen entre los textos medievales y renacentistas y los textos del siglo xx. Si bien es cierto que tanto el libreto como la música hacen uso de la intertextualidad, ni se trata del mismo tipo de lenguaje ni dicha intertextualidad conduce a las mismas consecuencias. Al igual que Falla, Cristóbal Halffter –a través de las citas de otros textos musicales– evoca en su ópera numerosas estrategias retóricas empleadas por Cervantes, razón por la cual considero el texto musical como una lectura de comprensión histórica y no acomodaticia.²⁵

Así pues, estaríamos ante una obra cuyo libreto y música difieren en el tipo de lectura, por bien que se complementen, al contrario que el *Retablo* de Falla, cuyo libreto, al igual que la música que lo acompaña, guarda gran fidelidad hacia el original cervantino.

Otra obra en la que podemos encontrar el uso del anacronismo es *Le chevalier imaginaire* de Philippe Fenélon (autor de la música y del libreto). En esta ópera, el compositor cita textos muy variados, entrando nuevamente en el anacronismo, las citas y la parodia, al más puro estilo cervantino. Al igual que en la ópera de Halffter, hablaremos de lectura de comprensión historicista en cuanto a la evocación estética del texto cervantino dentro del plano musical, pero no dentro del libreto, ya que además de basarse en la traducción francesa del *Quijote* realizada por Viardot se apoya, también, sobre el relato kafkiano *La verdad sobre Sancho Panza*.

A través del uso de cantos judíos del siglo xv, Fenélon recrea una atmósfera medieval, representativa del arcaísmo de don Quijote. Asimismo, realizará una parodia de *La lettera amorosa* de Monteverdi,²⁶ lo que nos conduce de nuevo a la ironización sobre la visión del amor en la literatura medieval y renacentista.

²⁵ Ver nota 3.

²⁶ NOMMICK, Yvan. "El Quijote en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones". 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, pp. 209-239.

En la misma línea que las anteriores, la cita del *Pélleas et Mélisande* de Debussy es una vuelta al arcaísmo especialmente interesante, pues se trata de la evocación de una ópera de principios del siglo xx cuya trama no da referencias temporales concretas, pero emplea, por el contrario, recursos musicales (como las pentatónicas o el estilo de declamación lírica en la parte vocal) que recrean de cara al oyente una atmósfera arcaica, de leyenda medieval. Además, el libreto, construido por Debussy y Maurice Maeterlinck, se basa en la tragedia de Paolo Malatesta, su hermano y Francesca de Rimini, evocada por Dante en el “Canto V” de la *Divina Comedia*, lo cual nos lleva de nuevo a la literatura italiana, a la fuerte influencia que producen Dante y Petrarca. Así pues, esta ópera auna el arcaísmo y las innovaciones compositivas de Debussy, por lo que es una cita especialmente lúcida para representar el contraste entre don Quijote y su realidad contemporánea.

En conclusión, en el *Don Quijote* de Cervantes el modo de contar parte de la pluralidad y variedad de fuentes y de narradores. A partir de los ejemplos comentados, podemos perfilar cómo esta pluralidad de fuentes y perspectivas pueden trasladarse, como hemos visto, al lenguaje musical a través de los usos retóricos. Por lo tanto, podemos afirmar que la intertextualidad, el anacronismo y la parodia, son mecanismos utilizados por diversos compositores en busca de la evocación del original cervantino.

Cada lectura del *Quijote* se ve enriquecida por todas las lecturas anteriores, por todos los acontecimientos históricos que han sucedido en el transcurso de los siglos y por la perspectiva personal del lector (o bien del lector-autor). Es esto lo que plantea Borges en su relato “Pierre Menard, autor del *Quijote*”:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.) [...] Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.²⁷

Por tanto, a través de las representaciones musicales de esta gran novela asistimos, también, a la reinvenCIÓN del *Quijote*.

²⁷ BORGES, Jorge Luis: “Pierre Ménard, autor del *Quijote*”. En: *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1975. Disponible en versión electrónica en: <http://www.literatura.us/borges/pierre.html>

