

Alberto Álvarez Calero

Universidad de Sevilla

La recepción de *El Quijote* por compositores y escritores del siglo XVIII en algunos núcleos culturales de Europa

Recibido: 08.09.2017

Aceptado: 27.11.2017

Resumen: En este artículo se analiza hasta qué punto la novela de *El Quijote* fue una fuente de inspiración para algunos compositores o literarios del siglo XVIII en Europa. La razón de circunscribir este estudio en el tiempo se debe a que fue durante aquella centuria cuando surgieron más ejemplos de obras basadas en la universal novela de Cervantes. En el presente trabajo se reflexiona sobre cómo los compositores se fueron ajustando a los ideales estéticos musicales del país donde cada obra iba a ser interpretada. El número de ejemplos musicales y adaptaciones narrativas con esta temática cervantina no es homogéneo desde el punto de vista geográfico. Por tanto, el artículo se centra solo en algunos núcleos europeos (Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y la Península Ibérica), cuya difusión de *El Quijote* fue más determinante.

Palabras clave: Don Quijote, Sancho Panza, Miguel de Cervantes, Música siglo XVIII

Abstract: This article analyzes to what extent the novel *Don Quixote* was a source of inspiration for some eighteenth-century composers or literary writers in Europe. The reason of circumscribing this study at the time is that it was during that century when there were more examples of works based on this universal novel written by Cervantes. In the present work we reflect on how composers were adjusted to the aesthetic musical ideals of the country where each work was going to be interpreted. The number of musical examples and narrative adaptations with this Cervantes theme is not homogenous from the geographical point of view. Therefore, the article focuses only on some European nuclei (France, Italy, Germany, England and the Iberian Peninsula), whose dissemination of *Don Quixote* was more decisive.

Keywords: Don Quixote, Sancho Panza, Miguel de Cervantes, eighteenth century music

1. La novela *Don Quijote de la Mancha* desde la perspectiva concreta del s. XVIII

Desde la publicación de *El Ingenioso Hidalgo de Don Quijote de la Mancha*, cada generación se ha podido identificar de una forma distinta con esa novela. La razón es que en dicho texto hay valores universales adaptables a cada discurrir histórico. Si en el siglo XVII esta trama fue considerada fundamentalmente como una obra jocosa destinada a la diversión, en el siguiente siglo fue entendida en muchas ocasiones como una sátira de la sociedad. Es paradójico que en el siglo XVIII, en concreto durante el Neoclasicismo, un periodo antinovelesco por antonomasia, se llegara a casi venerar la ilustre novela de Cervantes. No es casualidad por otra parte que el mayor número de ediciones de *El Quijote*, así como sus adaptaciones musicales, ocurriera durante ese periodo histórico.

Los eruditos ilustrados veían también con esta célebre obra cervantina una forma de olvidar definitivamente las novelas de caballería, que eran un claro ejemplo de lo

irracional, lo fantasioso y lo inverosímil. Los dieciochescos veían en *Don Quijote de la Mancha* cómo el personaje destruye lo inadmisibile, lo mágico y por tanto lo irracional de las novelas caballerescas (cfr. Aguilar Piñal 1983: 161). Pero lo importante para los instruidos literatos de ese tiempo no era el intento de desechar las novelas de caballería, las cuales fueron ya desapareciendo a principios del siglo XVII. En el siglo de las Luces se apreciaba sobre todo el pensamiento crítico del personaje universal Alonso Quijano. La crítica a lo censurable es algo muy propio del Neoclasicismo. Por eso, los ilustrados vieron en la extravagante e irrisoria figura inventada por Cervantes una herramienta útil para acentuar los valores adecuados para la sociedad, y a su vez hostigar los vicios propios del momento. Eso explica por qué las aventuras de un personaje excelso propio del barroco como es el Quijote fuera entendido como muy actual una centuria más tarde. Esa vigencia no es compartida con otros personajes literarios.

Don Quijote de la Mancha se convirtió en el siglo XVIII en una novela más internacional aún, con nuevas traducciones (aunque fueran solo parcialmente), como a la lengua danesa, portuguesa, rusa o polaca.

En el siglo XVIII se vio además cómo la popularidad de *El Quijote* se extendió a su propio autor. En el mismo siglo se publicó la primera biografía del escritor de Alcalá de Henares, en Londres (1737). Con todo, Cervantes seguía siendo casi un desconocido por esos años. Fue a partir de una década más tarde cuando empezaron a surgir datos importantes del escritor, como su partida de bautismo (encontrada en 1748), de fallecimiento (en 1749), y de matrimonio (en 1755). Incluso se estrenó una ópera cómica a finales del siglo XVIII de Charles Foignet titulada *Michel de Cervantes* (1794).

Desde el punto de vista musical, es en el siglo XVIII cuando evolucionaron y se expandieron muchos géneros musicales relacionados con la escena. Y paralelamente fue en esa centuria cuando empezaron a surgir las piezas musicales de cierta importancia basadas de alguna manera en *El Quijote*. Seguidamente se va a entrar más de lleno en el asunto de este artículo a partir de las principales potencias políticas y culturales del momento: Francia, Italia, Alemania/Austria, Inglaterra, Portugal y España.

2. *El Quijote* en Francia en el siglo XVIII

Durante el siglo XVIII, Francia es el país más receptivo a la novela *Don Quijote de la Mancha*, independientemente del formato y género que fuera. La razón es la fascinación francesa desde el Siglo de Oro por todo lo que tenía que ver con la cultura

española. Algunos novelistas franceses dieciochescos se inspiraron en *El Quijote*, como Lesage (*Gil Blas*), Marivaux (*Pharsamon ou les folies romanesques*), y Florián (de cuya traducción del *Quijote* en 1799 gozó de mucho éxito).

Tanto en las obras literarias como en las musicales basadas en *El Quijote* se recrea con mayor o menor libertad la esencia de la novela. En algunas ocasiones se incluyen personajes o desenlaces totalmente distintos a la idea original de Cervantes. Por esa razón, un siglo más tarde de su publicación, en Francia el protagonismo del Quijote fue basculando a favor de otros personajes. De hecho, han quedado muchas obras basadas más bien en Sancho Panza o en alguna escena de la obra cervantina antes que en el aventurero Don Quijote. Conforme fue avanzando el siglo dieciochesco, con la llegada de la *opera comique* empezó a tener más interés la temática del amor de Don Quijote por Dulcinea.

Con el comienzo del siglo XVIII en Francia, los comediantes italianos habían sido expulsados recientemente (1697) por unas supuestas ofensas a Madame de Maintenon. No pudieron regresar a París hasta 1716 (*cfr.* Dieterich 2007: 79). Eso sirvió para que los artistas itinerantes se apropiasen de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, ya que estos gustaban cada vez más al público francés. Eso no evitó a su vez el roce con los que defendían a ultranza la Comedia francesa. Éstos consiguieron presionar al Concejo parisino para que en 1707 las obras de feria no tuvieran ningún diálogo, ante la amenaza que suponía para ellos el enorme empuje de la *Commedia dell'Arte*.

A principios de esa centuria son varias las obras teatrales en Francia inspiradas en *El Quijote*, sin que ninguna de ellas tuviera una relación directa con la música. O al menos, no ha quedado ninguna partitura asociada a esas obras. Eso no evita que durante la interpretación de esas piezas hubiera música en algún momento. La primera de ese tipo de piezas es la titulada *Don Quichotte de la Manche, cheralier errant espagnol révolté*, publicada en Estrasburgo en 1703. Tiene esta tragicomedia dividida en cinco actos un sentido ideológico, en plena Guerra de la Sucesión. D. Quijote aparece como la personificación de la España hostil a Luis XIV y a Felipe V (*cfr.* Bardón 2010: 656)

Otra comedia inspirada en *El Quijote* pocos años más tarde es la de Daucourt, titulada *Sancho Pança, gouverneur* (1712). No estuvo exenta la obra de una gran polémica, ya que se trataba de un plagio. El autor tuvo que reconocer que copió partes literales de la comedia de Guerin de Bouscal *Le goucernement de Sancho Pança* (1641). Dice Daucourt sin escrúpulos en su prólogo que su obra había sido “guiado por tan excelente modelo”, y que le pareció “lo bastante buena como para conservar algunos fragmentos”,

introduciendo pocos cambios. El plagio fue tan evidente, que los comediantes que iban a interpretarla se plantearon no pagarle al copista lo que le correspondía como autor. El mentor de Daucourt, el Duque de Montemart, a quien está dedicada la señalada obra, tuvo que intervenir para evitar mayores bochornos (*cfr.* Bardón 2010: 656). También fueron sometidas a plagio las otras dos comedias de Bouscal basadas en las dos partes de *El Quijote* (1639-40).

Otro *Sancho Pança* (1706), en este caso de Bellavoine, fue interpretada en la fiesta de Saint-Germain (Duchesne 1775: 154). Por el lugar donde fue escenificada la obra, sí tiene más probabilidad de que estuviera acompañada especialmente de música.

La primera pieza francesa inspirada en algún pasaje de la famosa novela de Cervantes en el siglo XVIII y que tuviera partes musicales es la titulada *Pierrot Sancho Pansa gouverneur de'Isle Barataria*. Se trata de una *petit piece* (como está descrita) precedida por un *divertissement*, titulado *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* (1710). La pieza de carácter quijotesca formaba parte del tercer acto del citado *divertissement*, todo escrito por Jean-Louis Fuzelier. No obstante, no ha quedado ninguna partitura al respecto. Aquella breve obra escénica protagonizada por Sancho Panza se basa en el episodio de la segunda parte de *El Quijote*, en el cual el escudero cumple su sueño de ser gobernador de una isla, como le había prometido su amo. En verdad, Fuzelier se inspira en la ya comentada comedia de Guérin de Bouscal que versiona al Quijote, más que en el texto original de Cervantes (*cfr.* Esquivel-Heinemann 1993: 63). Sin embargo, Fuzelier incluye sorprendentemente a dos de los personajes principales de la *Commedia dell'Arte*, Arlequin y Scaramouche, ya que estos aparecen previamente en el citado divertimento. A pesar de la poquísima coherencia argumental que esta mezcolanza conllevaba en dicha obra y en otras de esa época, se puede apreciar desde la lejanía del tiempo la interesante unión entre la tradición francesa, italiana y española de esos últimos cien años. Aquella obra de Fuzelier y su *divertissement* se estrenaron en el Théâtre de la Foire (Teatro de la Feria) en S. Laurent en septiembre de 1710, curiosamente durante las fiestas de San Lorenzo. Esta feria duraba en verdad todo el verano. Los espectáculos celebrados en dicho teatro no estaban concebidos para la alta sociedad, sino para la clase media. En esas exhibiciones se incluían todo tipo de atracciones, como acrobacias, títeres, espectáculos con animales, fuegos artificiales, etc. En aquel año de 1710 la prohibición llegó hasta un nivel más alto, no permitiéndose que se cantase. Eso no impidió que los comediantes llegaran al escenario con el texto de las canciones en unos papeles, para dárselos en el momento preciso al público para que participara, y así salir airoso de la

prohibición. Al año siguiente de estrenarse aquellas dos obras escritas por Fuziler se publicaron ambas conjuntamente. En el libreto se indican los textos de las canciones y los bailes que se interpretaron. En el tercer acto en donde aparece Sancho Panza se incluyen las siguientes danzas: *danse l'isle Barataria*, *danse d'un Arlequin & d'une Arlequine*, *danse d'une Espagnolette*, *danse d'un More & d'une Moresse*, “además de los saltos más extraordinarios”.

Fue así como comenzaría al poco tiempo un nuevo tipo de espectáculo en Francia: la *Opera-Comique*. No obstante, con el regreso de la Comedia de Italianos a París, esta fue reconocida como “comédiens ordinaires du roi”, tras poner en escena autores franceses.

Las siguientes tres obras están basadas también en el mismo episodio de Sancho Panza como gobernador, y de las que sí se sabe las autorías musicales. Se trata de *Sancho Pança gouverneur ou La Bagatelle* (1727), con partitura de Jean Claude Gillier y libreto de Thierry; *Sancho Pança dans son île* (1762), del compositor François André Danican Philidor y libreto de Poinsinet; y otra ópera bufa, titulada *Sancho gouverneur* (1763), de un desconocido Bartélemont y libreto de Pierre Nougaret (Leris 1763: 739).

La primera y la última de estas tres piezas están perdidas actualmente. Sí se puede comentar algo sobre la segunda, la obra de Philidor (1762), que es la primera *opéra-bouffon* de temática quijotesca de cierta enjundia. Philidor fue considerado en su tiempo uno de los compositores más importantes en Francia, además de ser quizá el mejor jugador de ajedrez de toda Europa en esos momentos. La ópera *Sancho Pança dans son île* es de un solo acto, en francés, al estilo Clasicista. Aquella obra se estrenó más concretamente el 8 de julio de 1762 en el Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. En ese momento la *opera comique* dejó la vida vibrante de la Feria para fusionarse en dicho lugar con la Comedia Italiana. Las primeras creaciones de las dos empresas de comedia conservarían ese sabor popular, como esta ópera bufa que citamos de Philidor. A los comediantes italianos les quedaría poco tiempo en la corte real francesa, pues en 1779 serían de nuevo expulsados, para así consolidar, de momento, en París la *opera comique*.

Otro de los pasajes de la novela de *Don Quijote de la Mancha* más empleado por la comedia y la música es *Las Bodas de Camacho*. En Francia durante el siglo XVIII hay dos ejemplos al respecto. La primera en aparecer es la comedia musical *Les Noces de Gamache*, de Jean-Joseph Mouret (1722). La música se mantiene por la publicación que hizo el compositor el mismo año de su estreno (Moret 1722: 249-258), y en la actualidad se guarda en una colección privada.

Otro ejemplo de título similar fue el del compositor Jean Dauberval (1780). En este caso se trata de un ballet, escrito con ocasión de la boda de la princesa de Rohan-Guéménéem con su primo el príncipe de Rohan-Roquenfort. Ambos eran pertenecientes a una de las principales familias de la nobleza francesa. El ballet se representó en el palacio de la propia princesa, en Montreuil. Actuaron los principales intérpretes de la Academia Real de Música, y fue muy aplaudido, según Grimm. Dice el mismo cronista:

La escena estaba situado en una de las orillas del arroyo que riega este jardín; en la orilla opuesta se dispuso para los espectadores un vasto anfiteatro, el cual adornado por las más hermosas damas de la ciudad y de la corte, constituía un segundo espectáculo no menos rico ni grato. (Grimm 1880: 419-420)

Con otro título diferente, *Don Quichotte chez la Duquesse*, se estrenaron dos obras musicales en Francia. El argumento se inspira en los capítulos de *El Quijote* en donde se narran las bromas que los Duques perpetran contra Don Quijote y Sancho Panza.

La primera fue compuesta por Charles-François Pannard. Se trata de un ballet-pantomima estrenado en el ya mencionado Théâtre de la Foire de S. Laurent el 9 de julio de 1734. Con una ceremonia burlesca, el personaje universal de Cervantes va a ser nombrado sultán del imperio de las Cartas, y varias caballeros y damas se visten con cuatro colores, como las cartas de la baraja. Esta escena se hace mediante danzas figuradas —*danses figurées*— (Parfait 1767: 349-351).

La siguiente obra homónima se trata de un ballet cómico de Joseph Bodin de Boismortier, el compositor de moda en la época de Luis XV. Podría considerarse esta obra realmente como la primera ópera cómica francesa, dividida en tres actos. Sea como sea, es quizá la pieza con temática quijotesca más importante del siglo XVIII en Francia. Se estrenó en L'Academie Royale de Musique, el 12 de febrero de 1743. Conforme se fue readaptando *El Quijote* a los diferentes ejemplos escénicos, se fueron agotando los efectos de novedad entre el público. Sin embargo, este libreto, de Charles Simon Favart, es bastante original. Si en la novela todos los asuntos mágicos ocurren en la mente de Don Quijote, en esta ópera lo fingido se hace real. De esta forma, una bruja cambia al famoso personaje por un oso, y a Sancho Panza por un mono. Incluso al final de la ópera, Don Quijote se hace rey de Japón, en una época en la que al público francés le fascinaba el Extremo Oriente.

En Francia hubo en el siglo XVIII algunas cantatas inspiradas en *El Quijote*. Es de reseñar especialmente la de Jean-Baptiste Morin (1711), que está dentro de un ciclo de

seis pequeñas cantatas; y la cantata de Philippe Courbois *Dom Quichote for grande symphonie* (ca. 1728).

Merece la pena citar por último la opereta cómica *Le nouveau Don Quichotte*, de Champein, en las puertas de la Revolución Francesa. Se estrenó en el nuevo Théâtre de Monsieur, el 25 de mayo de 1789. La compañía se inauguró en enero del mismo año, patrocinada por el “señor” (de ahí el título del teatro) el conde de Provenza. Durante su primera temporada, el teatro se instaló transitoriamente en el Palacio de las Tullerías, y fue el primero que ofreció principalmente óperas bufas (italianas). Ante esa condición, para permitir el acceso de una ópera cómica francesa en la nueva escena parisina, *Le nouveau Don Quichotte* apareció ante el público como género de la parodia, es decir con texto en francés y música de Zaccharelli, compositor que nunca existió; o al menos con ese nombre (Profio 2003: 85). Con la reanudación de esta misma ópera en París en mayo de 1791, en pleno proceso revolucionario, la *Chronique de Paris* (14 de mayo) dijo que aquella música era de Champein, pero que bajo el régimen de privilegios se había visto obligado a esconderse con el seudónimo de Zaccharelli (*cfr.* Profio 2003: 535).

Tabla 1. Obras musicales basadas en *El Quijote* en Francia durante el s. XVIII

FRANCIA				
1710	ANÓNIMO	<i>Sancho Pança Gouverneur</i>	París	<i>Divertissement</i>
1712	MORIN, Jean-Baptiste	<i>Dom Quixotte</i>	París	Cantata
1719	MONTÉCLAIR, Michel P.	<i>Don Quixotte et Sancho</i>	París	Cantata
1720	LA LANDE, Michel R. de	<i>Les folies de Cardenio</i>	París	Comedia heróica-cómica
1722	MOURET, Jean-Joseph	<i>Les Noces de Gamache</i>	París	Comedia
1726	ANÓNIMO	<i>L'Enrôlement d'Arlequin</i>	París	Opereta cómica
1727	GILLIERS, Jean Claude	<i>Sancho Pança gouverneur ou La Bagatelle</i>	París	Opereta
1727	MARTINI, Giovanni	<i>Don Chisciotte</i>	Breslau	Intermezzo
1728	COURBOIS, Phillipe	<i>Don Quixotte</i>	París	Cantata
1731	ANÓNIMO	<i>Les Eveilles de Poissi</i>	París	Opereta cómica
1734	PANARD, Ch. F.	<i>Don Quichotte chez la Duchesse</i>	París	Ballet
1740	COLLIN DE BLAMONT, Francois	<i>Bazile et Quitterie</i>	Versalles	Ballet
1743	BOISMORTIER, Joseph B.	<i>Don Quixotte chez la Duchesse</i>	París	Ópera-ballet
1758	Anónimo	<i>Don Quichotte</i>	Burdeos	Baile cómico
1762	PHILIDOR, François André D.	<i>Sancha Pança gouverneur dans l'Isle de Barataria</i>	Fontainebleu	Ópera bufa
1763	BARTÉLEMONT (libreto de NOUGARET, P.)	<i>Sancho gouverneur</i>	¿?	Ópera bufa

1776	RAMEAU, Jean P.			<i>L'Endriague (perdida)</i>	París	Opereta cómica
1776	Anónimo			<i>La robe de dissension ou le fauz prodige</i>	París	Opereta cómica
1778	PLANCHESNE			<i>Les aventures de Don Quichotte</i>	París	Pantomima
1780	DAUBERVAL, Jean Bercher			<i>Noces de Gamacho ó Les Fêtes de Gamache</i>	Montreal	Ballet
1789	CHAMPEIN, Stanislas			<i>Le nouveau Don Quichotte</i>	París	Opereta
1790	TARCHI, Angelo			<i>Don Chisciotte della Mancia ossica il Cavaliere errante</i>	París	Ópera italiana
1790	GIORGI, O			<i>Don Chisciotto</i>	París	Ópera italiana
1791	Anónimo			<i>Aventures de Don Quichotte</i>	París	Pantomima ecuestre
1794	FOIGNET, C.			<i>Michel Cervantes</i>	París	Opéra-comique
1799	NAVOIGILLE, Julien y BANEUX, J.			<i>L'Empire de la Folie ou la Mort et l'Aposthéoise de Don Quichotte</i>	París	Pantomima

Fuentes: Elaboración propia.

3. *El Quijote* en Italia en el s. XVIII

En Italia, durante el siglo XVIII solo se hicieron cuatro ediciones de *El Quijote*. Todas ellas fueron reimpressiones de la versión de Franciosin: en 1722, 1738, 1755 y 1795. Eso contrasta con el abrumador interés de los editores ingleses y franceses por aportar diferentes ediciones de la célebre novela de Cervantes (Suñe 1917). Ahora bien, aquello no significa que en Italia no se leyera esa novela. Por el contrario, se sabe que era muy leída en círculos intelectuales italianos, especialmente en ciudades como Venecia, Nápoles, Milán y Turín. Por ejemplo, escritores y críticos italianos de prestigio, como fueron los hermanos Gaspare y Carlo Gozzi, Goldoni, Foscolo, Meli, Parini, Baretti, Denina, Casanova, Napoli Signorelli, Conti o Alfieri, mostraron interés por sus lecturas cervantinas.

En cuanto a la relación entre el argumento de *Don Quijote de la Mancha* y la música en la Italia del *Setecento*, aquel encuentra su mejor acomodo en la ópera bufa. Es sobre todo en la segunda mitad de esa centuria cuando ese género cómico, también llamado *commedia per musica* o *dramma giocoso per musica*, tiene su época gloriosa. Las particularidades tanto físicas como psicológicas del Caballero de la Triste Figura y su Escudero se desenvuelven muy cómodamente en los enredos propios de la ópera cómica italiana en todos sus diferentes formatos. Gracias a la presencia continua de Don Quijote en los escenarios italianos, el personaje llega a ser popular ante un público de clase media. Muchas de estas personas nunca habrían leído *El Quijote*, pero no obstante el personaje se les haría familiar gracias a la ópera cómica.

Cobran también importancia los *intermezzi*, que nacen como entretenimientos dentro de los entreactos de las óperas serias o de las obras de teatros. En la segunda mitad del siglo XVIII los *intermezzi* son sustituidos por los *balli* (bailes), aunque estos son más breves que los bailes franceses. En todos ellos, Don Quijote se mezcla con personajes literarios ajenos a la novela cervantina.

En dicha centuria, Europa estaba lleno de músicos italianos, tanto compositores como intérpretes. Sin embargo, al referirnos a la presencia de alguna escena quijotesca en alguna obra musical estrenada en la península trasalpina, la lista no es extensa. Se reseñan ahora los ejemplos más destacados.

El sienés Girolamo Gigli, dramaturgo, además de compositor, de finales del siglo XVII y principios del siguiente, introduce el personaje del Quijote como uno de los protagonistas de tres *intermezzo*. De los tres obras basadas en el personaje cervantino, la tercera la publica en Siena en 1698, y una nueva edición en Venecia, en 1704: *Il Chisciotte overo un pazzo guarisce l'altro*, en colaboración con el maestro de capilla de la catedral de Siena, Giuseppe Fabbrini. Se inicia la obra con la enajenación de Don Quijote, sin mayor profundidad. La locura es el recurso principal del enredo, además de un amor imposible. Se desarrolla la idea de que una locura se cura con otra. Pertenece a su vez esta pieza a la obra más famosa de Gigli, *Don Pilone overo Il bacchettone falso*, inspirado en el *Tartuffe* de Molière.

Aunque las piezas musicales italianas inspiradas en *El Quijote* son usualmente fieles al texto, hay algunas excepciones. Un primer ejemplo es el *intermezzo Don Chisciotte in Venezia* (1752), de Giovanni Antonio Giay, sobre un libreto de Guiseppe Baretti. Aunque se basa en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de la comentada novela, con escenas de Maese Pedro y del encantamiento de Dulcinea, el resto de las acciones son inventadas por el libretista. Como dice el título, el argumento se desarrolla idílicamente en Venecia, durante el carnaval. El libretista se inspira para esta obra en sus cartas a su hermano; en los entremeses de Cervantes; en las óperas de Henry Purcell y de Francesco Conti basadas en *El Quijote*; y en una traducción en inglés de la misma novela de Cervantes que había adquirido en Londres. Baretti vivía en la capital londinense al estar contratado como libretista del teatro de la *Opera italiana di Londra*, aunque regresaba habitualmente a Italia.

El siguiente ejemplo es la primera ópera italiana inspirada en *El Quijote* y de un compositor bien conocido: *Don Chisciotte della Mancia* (1769), de Giovanni Paisiello. Es una ópera bufa, en tres actos, aunque también tiene en ocasiones tintes dramáticos.

En el libreto, de Giovanni Battista Lorenzi, se ignora mucho la trama de la novela. De hecho, la mayoría del argumento gira en torno a una duquesa y una condesa, que le gastan bromas a Don Quijote y Sancho Panza. Esta ópera bufa se estrenó en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles. El compositor tenía en ese momento 29 años, y ya había estrenado 15 óperas, de un total de 90 títulos que llegaría a tener en su catálogo. Esta ópera fue totalmente revisada y actualizada en 1976 por el compositor alemán Hans Werner Henze.

Sobre el mismo libretista Lorenzi, Nicolás Piccini hizo al año siguiente (1770) *Don Chisciotto*. Se estrenó en Nápoles. Ya unas años antes, este mismo compositor se acercó al mundo quijotesco, estrenando durante el carnaval de Nápoles de 1756 la opereta *Il curioso del suo proprio danno*. Ocurrió este último ejemplo en el Teatro Nuovo sopra Toledo de dicha capital napolitana, con libreto de Antonio Palomba. Este último texto está basado en *El curioso impertinente*, el relato insertado en la novela *El Quijote*.

El propio monarca español Carlos III, en su etapa en Nápoles como Virrey mostró un especial interés por lo que tuviera que ver con la temática quijotesca. Tanto es así, que en 1757, dos años antes de dejar Nápoles para ser coronado como rey de España, ordenó que en la Real Fábrica de Tapices se fabricaran tapices basados en escenas de *El Quijote* para sus aposentos privados.

Tabla 2. Obras musicales basadas en *El Quijote* estrenadas en Italia durante el s. XVIII

ITALIA				
1704	FABBRINI, Giuseppe / GIGLI, G.	<i>Un pazzo guarisce l'altro</i>	Venecia (Siena, 1698)	<i>Intermezzo</i>
1723	CHITI, Girolano	<i>D. Chiciotte della Mancia e Galafrone</i>	Roma	<i>Intermezzo</i>
1726	FEO, Francesco	<i>D. Chisciotte della Mancia Coriandolo Speciale</i>	Roma	<i>Intermezzo</i>
1729	Varios autores?	<i>Il Don Chiciotte della Mancia</i>	Bolonia	<i>Dramma per musica</i>
1746	MARTINI, Giovanni	<i>Don Chisciotte</i>	Bolonia?	<i>Intermezzo per Musica</i>
1748	LEO, Leonardo-GÓMEZ, P.	<i>Il nuovo Don Chisciotto</i>	Nápoles	Opereta
1756	PICCINI, Niccolò	<i>Il curioso del suo proprio danno</i>	Nápoles	Ópera
1762	PASCHINI, Giovanni Claudio	<i>Don Chisciotte in corte della Duchessa</i>	¿Lucca?	<i>Opera serioridicola</i>
1764	GHERARDESCHI, Filippo M.	<i>Il curioso indiscreto</i>	Lucca	Ópera bufa
1765	Anónimo	<i>Combatto di don Chisciotte con il gigante</i>	Turín	<i>Ballo comico</i>
1769	BERNARDINI, Marcello	<i>Il Chisciotte de la Mancia</i>	Turín	<i>Drama giocoso</i>
1769/70	PAISIELLO, Giovanni	<i>Don Chisciotto della Mancia</i>	Nápoles/Milán	Ópera bufa
1771	PICCINI, Niccolò	<i>Il Don Chisciotto</i>	Nápoles	Opera bufa

1777	ANFOSSI, Pasquale	<i>Il curioso indiscreto</i>	Roma	<i>Dramma giocoso</i>
1779	SCHUSTER, Joseph	<i>Le nozze di Carnaggio, o sia D. Chisciotte in casa del Duca</i>	Nápoles	<i>Ballo comico</i>
1780	ALFOSSI, Pasquale	<i>Il matrimonio per inganno</i>	Vicenza	Ópera bufa
1780	OTTANI, B	<i>Amaionne</i> (intermezzo <i>Le nozze di Camaccio</i>)	Turín	<i>Dramma per musica</i>
1783	Anónimo	<i>Le deluse nozze di Camaccio ovvero L'astuzia amorosa</i>	Milán	<i>Ballo comico</i>
1783	TARCHI, Angelo	<i>Don Chisciotte</i>	Milán	<i>Ballo comico</i>
1784	CANAVASSO	<i>Le Nozze di Gamacchio</i>	Turín	<i>Ballo comico</i>
1784	Anónimo	<i>Il Don Chisciotte</i>	Palermo	<i>Ballo comico</i>
1792	ZINGARELLI, Niccolò	<i>Le amanti incantate, ossia Don Chisciotte</i>	Milán	<i>Ballo comico</i>
1794	Terrades, Federico	<i>Dulcinea ritrovata nel mondo della luna da D. Chisciotte e Sancio</i>	Turín	<i>Ballo comico</i>

Fuentes: Elaboración propia.

4. La difusión musical de *El Quijote* en las regiones germánicas durante el s. XVIII

Aunque la primera edición de *El Quijote* en lengua alemana fue en 1648, es en el siglo XVIII cuando esta novela alcanza su máxima popularidad en las regiones germánicas; más incluso que después durante el Romanticismo. En total se registraron durante el Dieciocho once ediciones de *El Quijote* en habla germánica. La interpretación alemana de *Don Quijote* en este periodo representa una dicotomía entre los elementos cómicos y mordaces de la novela, y el sentido moral, noble y ejemplar de su personaje principal.

El compositor alemán que demostró mayor interés durante ese periodo histórico por esta novela universal fue Georg Phillip Telemann. De sus tres inserciones musicales en el mundo quijotesco, la primera se trata de una Suite-Obertura que hizo en su etapa juvenil. Es la conocida “Burlesque Don Quixotte” (TWV 55: G10), compuesta en 1716 (editada en 1721), para que lo interpretara el conocido Collegium musicum¹. La obra está formada por 8 secciones: 1. Ouverture; 2. Le réveil de Quichotte; 3. Son attaque des moulins à vent; 4. Ses soupirs amoureux après la Princesse Dulcinée; 5. Sanche Panse berné; 6. Le galope de Rosinante; 7. Celui d’ane de Sanche; 8. Le couché de Quichotte.

¹ El manuscrito se encuentra en la Hessische Landes—und Hochschulbibliothek, Darmstadt. Sig. 1034/80 con el título: Ouverture / Burlesque de Quixote / à / 2 Violioni / Viola e Babs / Par Mons. Telemann.

Se trata de la primera obra para orquesta de cámara de carácter programático (pues hay que recordar que *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi es de 1725). Los títulos de cada sección van acorde con el episodio de la novela en que se fundamenta cada movimiento. Tras la obertura al estilo francés, tal como estaba de moda en la época, le sucede “El sueño de D. Quijote”. La melodía de este minué recuerda el galopar del caballo. La tercera escena, el “Ataque a los molinos”, está caracterizado por secuencias repetitivas y enérgicas. En los “Suspiros por Dulcinea”, Telemann se basó en un motivo melódico, que muestra así el delicado suspiro de amor del hidalgo. En los siguientes números se describe el galope de Rocinante y el trote del burro de Sancho. También se evocan los rebuznos del asno mediante escalas rápidas ascendentes realizadas por los violines, y que hace subyacer el carácter cómico y descriptivo de la obra. Termina la Suite con “El descanso de Don Quijote”, cuyos sueños felices son recreados con una música alegre y rápida. Esta obra se puede considerar como una de las piezas instrumentales más logradas del siglo XVIII, y una de las que más se mantiene fiel al texto.

Al igual que la *opera buffa* en Italia, en el s. XVIII se desarrolla un género nuevo dentro de la ópera alemana, y que es el *Singspiel*. Este subgénero tiene una trama cómica pero llena de crítica social. Por lo cual, *El Quijote* cumplía todos los elementos perfecto para este formato operístico. El primer *Singspiel* que hizo Telemann era curiosamente el siguiente: *Sancio oder die siegende grossmuth* (1727). Trata de las aventuras de Sancho en la isla Barataria. El libreto fue realizado por Johann Ulrich von König.

Ya en la etapa final de Telemann, en 1760 el músico aceptó el libreto que le había remitido el poeta hamburgués Daniel Schiebeler para una nueva ópera, inspirada en *El Quijote*. Siendo Telemann ya octogenario, concluyó aquella ópera un año más tarde, cuyo título es *Don Quichotte der Löwenritter*, subtitulada *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*. El texto está basado en la escena quiijotesca de *Las bodas de Camacho*. Telemann participó en la modificación del texto para adaptarlo a la ópera. El resultado es una de las obras más ingeniosas de la época. Evoca un ambiente pastoril, imitando a veces el sonido de pandereta, guitarra y tambor de las fiestas españolas. También utiliza similares recursos sonoros que empleó en su temprana Suite Obertura “Burlesque Don Quixotte”.

En Viena, durante el siglo XVIII se estrenaron varias óperas realizadas a partir de la famosa novela de Cervantes. El archiduque de los Habsburgo, el emperador Carlos VI, era un gran aficionado a la música. Tras renunciar al trono de España a favor de Felipe

V tras la Guerra de Sucesión, Carlos VI sintió una gran añoranza por la cultura española. Por tal motivo, era frecuente que en la corte vienesa se estrenaran obras relacionadas con España.

La primera fue una tragicomedia del compositor florentino Francesco Bartolomeo Conti, llamada *Don Chisciotte in Sierra Morena*. El libreto fue de Zeno y Paratia. Se estrenó en la capital vienesa en 1719, aprovechando que Conti era el tiorbista auxiliar de la corte. En dicha ópera cantó la soprano Maria Landini, que era la cantante mejor pagada del momento, y que a su vez era prima y segunda esposa de Conti, tras morir la primera mujer de este. Landini fue la *prima donna* de las óperas de Conti entre 1714 y 1721, muriendo al año siguiente.

Durante el carnaval de 1727, Antonio Caldara estrenó en la misma corte de Viena su *opera serioridicola per musica* titulada *Don Chisciotte in corte della duchessa*. De la obra han quedado ejemplares manuscritos tanto en la Biblioteca Nacional de Austria, como en la Biblioteca Musical Víctor Espinós de Madrid. También compuso Caldara otra ópera sobre otra parte de *El Quijote*, titulada *Sancio Panza Governatore dell'isola Barattaria*, estrenada el 27 de enero de 1733 en el Burgtheater de Viena. En este caso se trata de una comedia musical desarrollada en tres actos, con motivo de nuevo de la celebración del carnaval en la corte vienesa. Ambas óperas están basadas en libretos de G. C. Pasquini.

Avanzando unas décadas en el tiempo, Antonio Salieri era otro italiano que estaba triunfando en la corte vienesa. En 1771 él estrenó *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, en el Kärntnertheater, también dentro del periodo del carnaval. El libreto es de Giovanni Gastone Boccherini, basado en los capítulos XIX al XXI de la segunda parte de *El Quijote*. Es la misma trama que la ya referida ópera de Telemann *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, de justo una década anterior. La obra de Salieri es un *dramma giocoso*, desarrollado en dos actos, y en el que se entremezclan ópera y ballet con danzas españolas típicas de la época, como el fandango y la *sarabanda*. Ya en la obertura, Salieri anuncia la importancia de la danza en la ópera, con un *minuet* en la segunda parte de la misma. Comienza inesperadamente la ópera con un fandango, cuya protagonista “Chitteria” (caracterizada por la contralto Teresa Eberardi, conocida en Viena) se acompaña a sí misma con una guitarra en el aria “Servi del nume arcier”. En esta pieza estrófica los violines imitan a la guitarra haciendo de *pizzicati* (*cfr.* Rice 1998: 155-162). Pero precisamente el experimento de incluir danzas en la ópera bufa no gustó en Viena, y Salieri no volvió por tanto a repetir ese patrón. Tampoco otro

compositor desarrolló esa idea más tarde en la capital imperial, salvo quince años después Mozart en la escena del casamiento en *Las bodas de Fígaro* (1786), con polémica incluida. Las coreografías de dicha ópera de Salieri fueron hechas posiblemente por Novorre, que era el coreógrafo de la corte de Viena (y después de París, al acompañar siempre a María Antonieta). Destaca de la ópera el inicio de la obertura, que es brillante. Tanto es así, que Salieri lo reutilizó veinte años más tarde para la obertura de su ópera *Il mundo alla rovescia* (estrenada en 1791). Sobre la instrumentación de *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, a pesar de que en el libreto se habla de sonoridades inusuales, como una marcha acompañada de “varios instrumentos burlescos”, el resultado es convencional para la época: con 2 oboes, 2 trompas y cuerdas. Quizás Salieri estaba condicionado por las dimensiones de la orquesta dentro del baile en el carnaval. Mosel escribió en la primera biografía de Salieri, publicada poco después de morir el compositor italiano (Mosel 1827), que aquella ópera recibió muy pocos aplausos, según dijo el propio Salieri (cfr. Rice 1998:162).

La novela de *El Quijote* también se trasladó al género del ballet y a la pantomima en Viena. Así lo hizo el compositor vienés Starzer con *Dom Quichot ou Les Nocces de Gamache* (Viena, 1753), coreografía de Hilverding. También hizo lo mismo el ya citado Novorre, coreógrafo rival de Hilverding, con dos ballets cómicos sobre la misma temática: *Don Quichotte* (Stuttgart, 1760-66), *Die Aufnahme der Sancho Panza in der Insel Barataria* (Viena, 1773), además de un tercero que realizó junto con un discípulo suyo en Francia años más tarde. De estas coreografías de Novorre no se sabe nada de su música.

Tabla 3. Obras musicales basadas en *El Quijote* estrenadas en Alemania/Austria durante el s. XVIII

ALEMANIA/AUSTRIA				
1719	CONTI, Francesco B.	<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	Viena	Ópera
1721	TELEMANN, Georg Ph.	<i>Ouverture burlesca sur Don Quichotte</i>	Hamburgo	Obertura burlesca
1722	CONTI, Francesco B.	<i>Don Quixotte in dem Mohrengebirge</i>	Hamburgo	Tragicomedia
1727	RISTORI, Giovanni A.	<i>Un pazzo ne fa cento o Il Don Chisciotte</i>	Dresde	
1727	TELEMANN, Georg Ph.	<i>Sancio, oder die siegende grossmuth</i>	Hamburgo	Ópera bufa
1727	CALDARA, Antonio	<i>Don Quixotte in corte della duchessa</i>	Viena	Ópera
1727	RISTORI, Giovanni A.	<i>Un pazzo ne fa cento o Il Don Chisciotte</i>	Dresde	
1727	TREU, Daniel G.	<i>Don Chisciotte</i>	Breslau (actual Polonia)	Ópera
1728	CALDARA, Antonio	<i>Don Quixotte am Hofe der Herzogin</i>	Braunschweig	Ópera

1733	CALDARA, Antonio	<i>Sancio Panza governatore dell'isola Barataria</i>	Viena	Ballet
1755	HOLTZBAUER, Ignaz	<i>Don Chisciotto</i>	Manheim	Opereta
1761	TELEMANN, Georg Ph.	<i>Basilio und Quiteria</i>	Hamburgo	Singspiel
1763	NOGUEROL, J. de	<i>Sancho Gouverneur</i>	Baviera?	Opereta
1767	SCHAEFFER	<i>Don Quixotte de la Manche, ou Les noces de Gamache & de Quitterie</i>	Kassel	Ballet
1770	TÓSCHI, Carl J. y CANNABICH, Christian	<i>Don Quijote aud Camachos Hochzeit</i>		Opereta
1771	GASSMANN, Florian F.	<i>Don Quischitt von Mancia o Un Pozzo ne fa cento</i>	Viena	Dramma giocoso
1771	SALIERI, Antonio	<i>Don Chisciotte alle nozze di Gamace</i>	Viena	Ópera-ballet
1772	MÚLLER, Adolf	<i>Don Quixote</i>	Hamburgo	Ópera
1774	BEECKE, Franz Ignaz	<i>Don Quixotte</i>		
1778	KAFFKA, J.	<i>Die Zigeuner</i>		Comedia cómica
1778	CANNABICH, Christian	<i>Don Quixotte</i>	Munich	Ballet
1788	BEECKE, Ignaz von	<i>Don Quixote</i>	Berlín	Opereta
1789	DEUNKEL, F.	<i>Don Quijote o sea el Caballero de la Triste Figura</i>	Dresde	
1790	HUBATSCHKE	<i>Don Quixotte</i>	Hermanstadt	Ópera
1792	SCHACK, Benedikt	<i>Don Quixotte</i>	Viena	Ópera
1795	DITTERSDORF, Carl D.	<i>Don Quixotte der Zweite</i>	Oels	Ópera
1799	SPINDLER, Franz S.	<i>Ritter Don Quixote (Das aventueur am Hofe).</i>	Breslau	

Fuentes: Elaboración propia.

5. *El Quijote* en Inglaterra, Portugal y España en el s. XVIII

En las zonas más alejadas del núcleo cultural centroeuropeo, como Inglaterra o la Península Ibérica, la recepción de *El Quijote* por parte de los músicos y novelistas fue relativamente escasa. Y eso que la difusión entre el público de la famosa obra de Cervantes en esos países no era mucho menor que en los ya tratados en páginas anteriores.

En Inglaterra, durante el siglo XVIII se hicieron cuatro traducciones de *El Quijote*: dos diferentes en 1700; en 1742 y en 1755. Además, en Londres se publicaron dos versiones en español de la novela: una en 1738, escrita por Mayans y Siscar por encargo de lord Carteret, y que contiene la primera biografía completa de Cervantes; y otra en 1781, con anotaciones del clérigo inglés Juan Bowle. Esas traducciones y sus frecuentes reimpressiones convirtieron durante esa centuria a *El Quijote* en una de las obras literarias de todos los tiempos entre los ingleses. Se destaca a su vez que en Inglaterra,

con una población inferior a la de Francia, se hicieran 37 ediciones de la misma novela en ese siglo. Ese dato hace reflejar el culto inglés por el aventurero de La Mancha en el siglo XVIII, y dejando ya aparte los antiguos recelos por la cultura española.

La novela inglesa del siglo XVIII debe mucho además a la mejor obra de Cervantes. Fielding indicó en la portada de su obra *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham* (Londres, 1794-1ª ed. 1742) “que fue escrita imitando las maneras de Cervantes, el autor de Don Quijote”. El mismo Fielding ya se había acercado como dramaturgo a las aventuras quijotescas en su *Don Quixot in England* (1734). Aunque se da por hecho que en dicha obra se incluyeran ocasionalmente piezas musicales, éstas no serían originales.

Algo similar ocurre con la obra *Sancho at Court: or, the Mock Governor* (1742), del escritor James Ayres, de origen irlandés. En el subtítulo de la pieza se dice que es una ópera cómica, para ser interpretada en el Teatro Real en Drury-Lane, que es el teatro londinense más longevo actualmente, en Covent Gardner. Se basa en el fragmento de la novela de Cervantes en el que a Sancho Panza se le ofrece gobernar la isla de Barataria. Ayre aprovecha la situación para criticar sutilmente su propia sociedad (*cfr.* Garrido Ardila 2005). Estas dos últimas obras mencionadas, la de Fielding y la de Ayre, son más bien unas baladas-óperas, en las que la música se justifica para entretener el argumento.

Eso también manifiesta que hay mucha más literatura inglesa inspirada en *El Quijote* que música relacionada con dicha temática. Eso se puede entender en parte, ya que en la Inglaterra del siglo XVIII el número de compositores mínimamente reseñables no tiene nada que ver con la abundante y riquísima nómina de músicos ingleses de los siglos inmediatamente anteriores y posteriores. La centuria de la Ilustración en Inglaterra no ha quedado como una de las etapas más fecunda para la historia de la música.

La primera obra de carácter operístico inspirada en la famosa novela de Cervantes que se interpretó en Inglaterra fue *Don Chisciotte in Venezia*, de Giovanni Antonio Giay, ya comentada en páginas anteriores. Se estrenó en Londres en 1752, el mismo año que en Venecia.

El compositor inglés más prolífero del s. XVIII fue Samuel Arnold (1740-1802). Hizo la única obra verdaderamente operística basado en *El Quijote* compuesta en tierras inglesas. Se trata de *Don Quixote*, una *burletta*, es decir, una ópera cómica de pocas dimensiones. Con libreto de Piguetin, se estrenó en Marylebone Gardens el 30 de junio de 1774. El espacio escénico fue comprado por el propio compositor en 1769, y durante

los siguientes seis años ofreció una serie de obras dedicadas especialmente a una audiencia no muy experta en el mundo operístico.

Salvo esta última obra, los compositores ingleses del siglo XVIII no se interesaron por imitar algún fragmento de *El Quijote*. Eso contrasta con la popularidad que la novela estaba teniendo.

En Portugal, la primera inclusión de una obra musical escrita sobre algún fragmento de la referida novela de Cervantes fue en 1728. Durante el carnaval, en el teatro privado de la reina María Ana de Austria, esposa de João V, se representaron los «Intermezzi per musica» *Il Don Chisciotte della Mancina*. La vaguedad de esta información no nos permite saber si esos *Intermezzi* son únicamente pequeños bailes o si por el contrario tienen una pequeña trama, como ocurría en Italia. Tampoco se sabe qué tipo de música se interpretó con estas pequeñas obras. Sí sabemos que esto coincidió con el inicio de la italianización de la vida musical de Portugal, tras la llegada de Domenico Scarlatti a la corte de Lisboa en noviembre de 1719 (*cf.* Brito 1989a, 1989b; Stiffoni 1997-8).

Algo más se sabe de la pieza *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, cuyo texto es de Antonio José da Silva, brasileño afincado en Lisboa. Recrea la segunda parte de *El Quijote*. Se trata de una obra para un espectáculo de títeres que se hacía en el Teatro di Bairro Alto, en la capital lisboeta. Se estrenó en 1733. En dicho teatro se ofrecieron este tipo de espectáculo para la élite portuguesa hasta 1737. Se piensa que la música de aquella citada pieza es del luso Antonio Teixeira, compositor protegido por el propio rey portugués. Su relación artística con el escritor Silva, con el que colaboró en otras pequeñas óperas por esos mismos años, hace pensar que aquella obra fuera también del mismo compositor. La música de Antonio Teixeira suponía un contraste al estilo de la ópera italiana. Desgraciadamente, esa composición musical está perdida en la actualidad.

El éxito de esta obra literaria en Europa tiene por fin sus repercusiones positivas en España con el comienzo del siglo XVIII. En el año 1704, en Barcelona y en plena Guerra de la Sucesión se vuelve a hacer una edición de la novela. Hacía treinta años desde la última vez que se pasó la novela por la imprenta. No estuvo exenta de polémica la edición que hizo en Madrid el bibliotecario real Blas Antonio Nasarre del *Quijote* de Avellaneda, que además la consideró de mejor calidad que la obra de Cervantes. La idea surgió en verdad del francés Lesage, en su traducción parisina de 1704.

Con la llegada de la Ilustración, los españoles empezaron a identificar en dicha célebre novela los valores costumbristas que se estaban destacando en la sociedad

española. De este modo, en las capas sociales más alta empezaron a adornar sus casas con cuadros o tapices relacionados con *El Quijote*. Ya en el siglo XVIII se publicaron en España 25 ediciones de *El Quijote*. No son demasiadas, si se compara con las 53 publicadas en francés (*cf.* Meregalli 1993). Estos datos no son del todo conclusivos, pues por ejemplo no todas las ediciones francesas se hicieron en Francia. Pero lo cierto es que la lengua francesa era la lengua internacional durante siglos, y los alemanes, italianos, rusos, etc, leían *El Quijote* en francés. La Real Academia Española rindió por primera vez un holgado y merecido reconocimiento oficial a Cervantes con la edición lujosa del Quijote en 1780.

Eso hace poder entender que de las numerosas adaptaciones teatrales en España de dicha novela, ninguna llegó a tener una importante repercusión; ni siquiera las de los autores parcialmente conocidos, como *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750), de Rafael Bustos Molina; *Las bodas de Camacho* (1777), de Antonio Valladares de Sotomayor; *Las bodas de Camacho el rico* (1784), de Juan Meléndez Valdés; o *El amor hace milagros o Don Quijote de la Mancha* (1784), de Pedro Benito Gómez Labrador. El sainete de Ramón de la Cruz *Don Quijote*, dentro de la zarzuela *Briselda*, de Antonio Rodríguez de Hita, se ha perdido. Dada la relativa poca extensión que llegó a tener el aventurero de La Mancha entre los dramaturgos, se puede adivinar su poco reclamo entre los músicos.

La primera obra musical de cierta relevancia escrita en España de temática quijotesca (aunque no directamente) es la zarzuela *pasticcio* llamada *El loco vano y valiente*, con libreto desconocido. Se trata en verdad de una adaptación de la ópera italiana *Il pazzo glorioso* (Teatro San Cassiano de Venecia, 1753) de Giocachino Cocchi, en la que Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Rosales y Juan Marcolini añadieron algunas árias (Presas 2009). Fue interpretada el 31 de marzo de 1771 en el Teatro del Príncipe de Madrid. El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM)².

En la Biblioteca Nacional de España (BNE) hay dos obras con un mismo título: *Las bodas de Camacho*, catalogadas como Mss/14608/1 y Mss/15918. La primera se trata de una “comedia nueva joco-seria en dos actos”, y la segunda es una zarzuela, también en dos actos (*cf.* Aguilar Piñal 1995: 269). De ninguna de ellas ha quedado música.

² BHM: Mus 48-1. Se conservan en la misma biblioteca el libreto en dos copias: Tea 1-188-12, A y Tea 1-188-12.

En el primer texto hay pocas indicaciones. Sí aparecen los nombres de los artistas que actuaron, pertenecientes a la Compañía de Manuel Martínez. Esta agrupación actuaba principalmente en el madrileño Teatro de la Cruz, aunque también en el Teatro del Príncipe, y solían tener entre sus integrantes a músicos. Uno de los actores-cantantes de esa obra, Miguel Garrido, se instaló en Madrid en 1773. Eso nos dice que esa comedia se interpretó de forma posterior a esa fecha, posiblemente en 1777, como varios autores piensan (*cf.* Induráin 2008: 351 y Clelland 1998: 310).

Algunos investigadores dan por hecho que la segunda pieza es una versión retocada para zarzuela de la primera, con ambos textos atribuidos a Antonio Valladares de Sotomayor (*cf.* Caro 2006: 165-202 y Montero Reguera 2011: 57). Pero lo cierto es que hay serias dudas a la hora de conectar ambas obras. Sobre esta segunda obra homónima, en la primera hoja se dice que es de Leandro Ortala de Maqueda, y el escrito Valladares de Sotomayor, como de hecho así se advierte en los datos de la BNE. Pero lo cierto es que no se sabe casi nada del primer autor. Francisco Asenjo Barbieri llega a afirmar de Ortala de Maqueda que es más bien escritor (R.A.E. 1871: 487). Sí ha quedado, sin embargo, bastante información añadida sobre este segundo manuscrito. En un enunciado aparecen las palabras de uno de los censores: “he leído la zarzuela intitulada *Las bodas de Camacho* y juzgo que se puede permitir su representación. Madrid y febrero 1 de 1772”. Queda claro que la obra estaba lista para ser representada en los primeros meses de ese mismo año. Eso aleja la idea generalizada de que este texto sea de Valladares de Sotomayor. Y es que las primeras obras que se sabe de este escritor dieciochesco datan de 1777, en su etapa juvenil, y no antes.

Pocos años más tarde, en 1781, aparece una obra del mismo Valladares y música de Laserna. Se trata de la música del sainete titulado *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, por tanto de poca duración (*cf.* Andioc-Mireille Coulon 1996: 842). La música está depositada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Es la primera pequeña obra musical española dieciochesca inspirada en algún fragmento de *El Quijote*.

Pero la obra española de mayor significación con esas características temáticas fue *Las bodas de Camacho el rico*, escrita por Meléndez Valdés y musicalizada por Pablo Esteve. Se estrenó en 1784, tras ganar el dramaturgo un concurso literario organizado por el Ayuntamiento de Madrid. El concurso teatral fue convocado para festejar una doble noticia: el nacimiento de los gemelos de los Príncipes de Asturias (futuros reyes Carlos IV y María de Parma), y la firma del Tratado de Versalles, que significaba la paz con Inglaterra. Además de Meléndez Valdés, fue también ganador Cándido María

Trigueros. Hubo una enorme polémica en Madrid tras el concurso, sobre todo entre los propios madrileños, al no ser ninguno de los ganadores procedentes de la capital de España. Una vez fallado el concurso, los compositores solo tuvieron mes y medio para hacer sus respectivos acompañamientos musicales. Es quizás por ello por lo que Pablo Esteve, de los cinco movimientos de la comedia pastoral *Las bodas de Camacho el rico* solo realizara los actos impares.

Tabla 4. Obras musicales basadas en *El Quijote* estrenadas en Inglaterra, y en la Península Ibérica durante el s. XVIII

INGLATERRA, PORTUGAL, ESPAÑA				
1733	Antonio Teixeira	<i>Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança</i>	Lisboa	Ópera para títeres
1771	“Varios autores”	<i>El loco vano y valiente</i>	Madrid	Ópera <i>pasticcio</i>
1774	Samuel Arnold	<i>Don Quixote</i>	Londres	<i>Burletta</i>
1781	Blas Laserna	<i>Sancho Panza en la ínsula Barataria</i>	Madrid	Sainete
1784	Pablo Esteve	<i>Las bodas de Camacho el rico</i>	Madrid	Comedia pastoral

6. Conclusiones

Se puede concluir este artículo diciendo que la importancia de la difusión de *El Quijote* entre los compositores del s. XVIII estaba condicionada en parte por su contexto y por el desarrollo musical donde se desenvolvían. En Centroeuropa, donde la novela de *El Quijote* estaba teniendo una enorme difusión, es lógico que algún fragmento de la trama llegara con más facilidad a los músicos. Por el contrario, aunque en Inglaterra, Portugal y España hubo diferentes publicaciones basadas en *El Quijote* y la novela era realmente muy valorada, lo cierto es que en dichos lugares el desarrollo musical estaba llevando en esos momentos menos impulso que durante otros siglos anteriores o posteriores. Es por tanto entendible que en dichos países europeos alejados de Centroeuropa, el número de compositores destacados sea inferior, y por tanto los ejemplos relacionados con la universal novela de Cervantes sean ínfimos.

Hay una última razón que hace comprensible que *El Quijote* atrajera especialmente a los compositores que desarrollaron sus carreras en Francia, Italia o en tierras germánicas. Y es que la famosa novela cervantina supo adaptarse a los géneros que más destacaron en cada uno de esos lugares en el siglo XVIII, como son: el ballet, *opera buffa* y el *singspiel*, respectivamente. Por el contrario, no ocurrió lo mismo con la ópera-balada en Inglaterra; en la germinal ópera portuguesa; o en la zarzuela o sainetes en España, subgéneros con una repercusión más limitada en esos momentos. Además, de

haber tenido más éxito las versiones teatrales de esta novela en esos últimos lugares, muy posiblemente hubiera habido más ejemplos musicales al respecto.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Vol. 8. Madrid: CSIC, 1995.
- . "Cervantes en el siglo XVIII". *Anales cervantinos* 21 (1983): 153-164.
- ANDIOC-MIREILLE COULON, René. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: 1708-1808*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1996, T. II.
- BARDÓN, Maurice (ed.). *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.
- BARETTI, Giuseppe. *Epistolario. A cura di Luigi Piccioni*. Bari: Gius Laterza & figli, 1936.
- BERGEL, Lienhard Bergel. "Cervantes in Germany". *Cervantes across the Centuries*. Ed. de Angel Flores y M. J. Bernadete. New York: The Dryden Press, 1947.
- BRITO, Manuel Carlos. "O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo em Portugal". *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989a. 95-104.
- . *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: University Press, 1989b.
- CALDARA, Antonio. *Don Chisciotte in corte della duchessa, 1727*.
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=147686&num_id=115&num_total=1353 [30/08/2016]
- CARO, Caferino Caro. "Amor contra interés, hijos contra padres: Las bodas de Camacho en el siglo XVIII". *Anales cervantinos* 38 (2006):165-202.
- CHAMPEIN, Stanislas. *Le nouveau Don Quichotte, 1789*.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458199d/f5.image.r=Don%20Quichotte>
[28/08/2017]
- CLEILLAND, Ivy Lilian. *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, Vol. I. Liverpool: University Press, 1998.
- COURBOIS, Philippe. *Cantatas for One and Two Voices. Cantates françoises à I et II voix (1710) and the Grande symphonie Version of Dom Quichote (ca. 1728)*. Middleton: Cabrini (ed.), 2012.
- DIETERICH, Genoveva. *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- DUCHESNE, Marie-Antoinette veuve. *Anecdotes dramatiques*. Paris: 1775.

Michele Cabrini (ed.): 2010.

https://www.musicologie.org/Biographies/m/mouret_jean_joseph.html [25/07/2016]

ESPINÓS, Víctor Espinós. *El Quijote en la Música*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1947.

ESQUIVAL-HEINEMANN, Barbara. *Don Quixote's Sally into the World of Opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: P. Lang, 1993.

FUZELIER, Jean-Louis. *Arlequin et Scaramouche vendangeurs. Divertissement. Précédé d'un prologue, suivi de Pierrot Sancho Pansa gouverneur de l'Isle Barataria, executé au grand jeu du préau de la foire S. Laurent au mois de septembre 1710.*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74491m/fl.item.zoom> [4/07/2016]

GARRIDO ARDILA, Juan Antonio. "Sancho Panza en Inglaterra: Sancho at Court de James Ayres y Barataria de Frederick Pilon". *Bulletin of Hispanic Studies* 82-5 (2005): 551-568.

GRIMM, Friedreich M. *Correspondance*. T. XII, 1880.

INDURÁIN, Carlos Mata. "Lecturas dieciochescas del Quijote. Las Bodas de Camacho el Rico de Juan Maléndez Valdés". *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico* (Argamansilla del Alba: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

LERIS, A. *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, 1763.

MARCELLO, Elena E. "Don Quijote en el teatro italiano: Amore fra gli impossibili de Girolamo Gigli". *Don Quijote por tierras extranjeras*. Coord. por Hans Christian Hagedorn. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 259-274.

MARCELLO, Elena E. *Girolamo Gigli. Un pazzo guarisce l'altro*. Venezia: Biblioteca Pregoldoniana, 2016.

MEREGALLI, Franco Meregalli. "Los primeros siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva". *Actas del III Coloquio Inernacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993. 33-42.

MONTERO REGUERA, José, *Cervantismo de ayer y hoy*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.

MORET, Jean-Joseph. *Deux sieme Recueil Divertissemens du Nouveau Theatre Italien*. París: 1722. 249-258.

- MOSEL, I. F. *Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri*. Wien : Wallishausser, 1827.
- PARFAIT, Claude et François. *Diccionario des Théatres de Paris*. Vol 4. París: Rozat, 1767. 349-351. <http://cesar.org.uk> [14/07/2016]
- PHILIDOR, François André Danican Philidor. *Sancho Pança dans son île*. París: 1762. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067417s.r=philidor%20sancho%20pan%203%A7a?rk=42918;4> [4/08/2016]
- PRESAS, Adela Presas. “El loco vano y valiente (1771), de ópera italiana a zarzuela española”. *Revista de Musicología* 32-2 (2009): 547-562.
- QUINZIANO, Franco. “En torno a la recepción crítica del «Quijote» en la cultura italiana del siglo XVIII: un campo poco abonado”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- RICE, John A. *Antonio Salieri and Viennese opera*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- SALIERI, Antonio. *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, 1771. <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=139231> [30/08/2016]
- SILVA, António José da. “1705-1739, Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança”. *Theatro comico portuguez ou collecção das operas portuguesas*. Lisboa: Na Of. Patriarcal de Franc. Luiz Ameno, 1759, T. I. 1-120.
- STIFFONI, Gian Giacomo. “La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de Jõao V (1728-1740)”. *Revista Portuguesa de Musicología* 7-8 (1997-8): 163-198.
- SUÑÉ BENAGES, Juan. *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote: impresas desde 1605 hasta 1917*. Barcelona: 1917.