

Paulino Capdepón Verdú
Juan José Pastor Comín
(editores)

**«TRABAJOS
QUE NACEN
DEL ESPÍRITU»**

**ESTUDIOS SOBRE
MÚSICAS CERVANTINAS**



editorial alpuerto

Colección: INVESTIGACIÓN Y PATRIMONIO MUSICAL, 10

Comité científico:

PAULINO CAPDEPÓN VERDÚ – *Universidad de Castilla-La Mancha*
ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN – *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*
JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ – *Universidad de Castilla-La Mancha*
JOSÉ MARÍA GARCÍA LABORDA – *Universidad de Salamanca*
MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ – *Universidad Autónoma de Barcelona*
LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN – *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*
LOUIS JAMBOU – *Universidad La Sorbona, París IV*
ANTONIO MARTÍN MORENO – *Universidad de Granada*
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ – *Universidad de Salamanca*
JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN – *Universidad de Castilla-La Mancha*
PIERLUIGI PETROBELLI (†) – *Universidad La Sapienza, Roma*
RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ – *Universidad de Oviedo*
CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS – *Universidad de Santiago de Compostela*
MARÍA ANTONIA VIRGILI BLANQUET – *Universidad de Valladolid*
JEAN ANDREWS – *Universidad de Nottingham*
FABRIZIO DELLA SETA – *Universidad de Pavia*
CONSTANTIN FLOROS – *Universidad de Hamburgo*
SILKE LEOPOLD – *Universidad de Heidelberg*
JOACHIM STEINHEUER – *Universidad de Heidelberg*
WALTER AARON CLARK – *Universidad de California*

Este libro se ha publicado bajo el auspicio de los siguientes proyectos de investigación I+D+i: Proyecto «Patrimonio musical de Castilla-La Mancha: análisis crítico, recepción y edición (siglos XVI-XVIII)» HAR2013-4723-P, patrocinado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Proyecto «La creación musical en Castilla-La Mancha durante los siglos XVI y XVII» POH111-0191-1369, patrocinado por la Junta Comunidades de Castilla-La Mancha Proyecto «Las músicas de Cervantes: del patrimonio histórico a su recepción musical» HAR2015-63153-CIN, patrocinado por el Ministerio de Economía y Competitividad

© Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín, 2017

Editorial Alpuerto, S.A.

c/ Fernández de los Ríos, 50

28015 Madrid (España)

Teléf.: 91 547 01 90

E-mail: editorialalpuerto@gmail.com

Depósito Legal: M 5802-2017

ISBN 978-84-381-0503-0

Impreso por FRAGMA, S.L.

www.agma.es

Maquetación: Ángela Rodríguez Zurdo

Diseño de portada: María Gil Hernández



CIDOM
CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL
UNIDAD ASOCIADA AL CSIC



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
PRÓLOGO	9

PRIMERA PARTE: DE LA MÚSICA EN CERVANTES

VICTORIANO J. PÉREZ MANCILLA. La música eclesiástica en la Andalucía de Cervantes	15
JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ. Andanzas y encomiendas musicales del canónigo Sebastián de Covarrubias	69
ANTONIO EZQUERRO-ESTEBAN Y LUIS ANTONIO GONZÁLEZ-MARÍN. Recepción de repertorio internacional impreso del siglo XVI en las capillas de música eclesiásticas españolas. Un estudio de caso: La colección de <i>libretos</i> del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza	107
PEDRO V. SALIDO LÓPEZ. Iconografía musical en las artes plásticas de los siglos de Cervantes	159
JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN. Grisóstomo y Feliciano de la Voz: Contrapunto a dos voces. Música y humana esperanza	177

SEGUNDA PARTE: DE CERVANTES EN LA MÚSICA

R. JAVIER MORENO ABAD. <i>Sabiendo que a ver al Niño, para festejar la noche Cervantes</i> , Don Quijote y Sancho en los villancicos toledanos	215
SILKE LEOPOLD. «Tutto nel mondo è burla». <i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i> de Francesco Conti	237
JOACHIM STEINHEUER. El Ballet Cómico <i>Don Quichotte chez la Duchesse</i> de Jean-Joseph Bodin de Boismortier	253

JULIA GARCÍA-ARÉVALO ALONSO. Cervantismo y Quijotismo en la prosa musical de Antonio Eximeno	269
PAULINO CAPDEPÓN VERDÚ. La recepción cervantina en el Romanticismo: la ópera <i>don Chisciotte</i> de Manuel García (1826)	287
FRANCISCO MANUEL LÓPEZ GÓMEZ. Manuel Fernández Caballero en torno al III Centenario del Quijote: <i>Homenaje a Cervantes</i>	325
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ. Cervantes en la música cinematográfica: historicismo, clasicismo y contemporaneidad	343
VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ. Ingeniosas e hidalgas melodías. La presencia de don Quijote de la Mancha en el cine musical del franquismo	363
MARÍA LUISA LUCEÑO RAMOS. <i>Circe de España</i> (2006), de Luis de Pablo: una obra camerístico-vocal basada en <i>El Coloquio de los Perros</i> de Miguel de Cervantes ..	387
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ. La <i>Leyenda de la Mancha</i> de Mago de Oz: inspiración, aproximación y homenaje a <i>Don Quijote de la Mancha</i> desde las músicas populares urbanas	409
ANTONIO ALCÁZAR ARANDA. <i>Don Quixotte Corporation</i> : el Quijote concreto de Alain Savouret	429

CERVANTES EN LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA: HISTORICISMO, CLASICISMO Y CONTEMPORANEIDAD

Joaquín López González
Universidad de Granada

En los últimos años se han publicado valiosas aportaciones en torno al universo musical cervantino en el cine y los medios audiovisuales, y muy especialmente en lo referido a las adaptaciones cinematográficas del *Quijote*, al hilo de las conmemoraciones que han dado lugar a diversos actos culturales y reuniones científicas. Así, en el año 2005, con motivo del IV centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, el Centro de Documentación de Música y Danza publicó, en colaboración con el Centro Virtual Cervantes, una completa base de datos sobre *El Quijote y la música*. Dicha publicación *on line* incluía asimismo una serie de artículos (breves, pero de gran rigor) dedicados a la relación del Quijote con la ópera, el ballet, la zarzuela, la música sinfónica, la música vocal y —por fin— la música de cine. Este último texto corrió a cargo del compositor José Nieto, quien pocos años antes había firmado la banda sonora musical del film *El Caballero Don Quijote* (M. Gutiérrez Aragón, 2002)¹. En diciembre de ese mismo año la revista cinematográfica *Nosferatu* se sumaba a la efeméride publicando un número monográfico dedicado a *Don Quijote en el cine*, cuyo último artículo «Sinfonías de la Mancha» —de Roberto Cueto— hacía un recorrido por la música de las versiones cinematográficas de la obra cervantina². Pero, sin duda, las principales aportaciones desde el ámbito musical llegaron con la celebración en Madrid del congreso *Cervantes y el Quijote en la música*, en cuyas actas podemos encontrar los magníficos trabajos de Ana Vega Toscano («*Don Quijote* en la música de cine y televisión») y Jaume Radigales y Teresa Fraile («*Don Quijote* de Jacques Ibért: de música en pantalla a música de concierto»). El primero realiza un completo recorrido general por las relaciones de Cervantes y el Quijote con el campo audiovisual y, por supuesto, con su música, concluyendo que en ella se repiten:

los mismos esquemas que en otros géneros han seguido los compositores a la hora de retratar la historia del Ingenioso Hidalgo, y que se dividen por una parte

¹ NIETO, José: «Don Quijote de la Mancha: música y cine», en *El Quijote y la música* [Recurso electrónico]. Madrid: Centro Virtual Cervantes / Centro de Documentación de Música y Danza, 2005-2017. URL: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nieto.htm [Fecha de consulta: 27 de enero de 2017]

² CUETO, Roberto: «Sinfonías de La Mancha: la música en las versiones cinematográficas de *El Quijote*», *Nosferatu. Revista de Cine*, 50 (diciembre, 2005), pp. 65-71.

en la posibilidad de utilizar ciertos toques nacionalistas, más o menos reales o estereotipados según el conocimiento por parte del autor del verdadero folklore, y por otra, en buscar del reflejo heroico y caballeresco del protagonista³.

Radigales y Fraile, por su parte, abordan el estudio en profundidad de la banda sonora musical de una de las consideradas «adaptaciones cinematográficas canónicas» de la obra maestra cervantina, el *Don Quijote* realizado en 1933 por Georg Wilhelm Pabst con música de Jacques Ibert. Inciden en la dialéctica entre «música para la pantalla» y «música de concierto», considerando que Ibert fue uno de los primeros en asumir la música cinematográfica como algo que podría trascender la pantalla e instalarse en los repertorios de la llamada «música clásica»⁴. Más recientemente, y bajo los cuidados de Carlos F. Heredero, se ha editado el volumen *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*, derivado en parte de otra reunión científica conmemorativa, el congreso que tuvo lugar en Valencia en 2005. Esta monografía contiene dos valiosas aportaciones musicales: la de Roberto Cueto, que se ocupa del interesante asunto de los modos de representación musical en las versiones cinematográficas del *Quijote*⁵, y la de José Luis Téllez, quien aborda un estudio en profundidad de la música de los tres Quijotes cinematográficos considerados «canónicos»: el español de Rafael Gil, el soviético de Grigory Kózintsev y el británico-francés de Georg Wilhelm Pabst⁶.

1. MANUEL DE FALLA Y EL QUIJOTE DE JACQUES IBERT

Nuestra aproximación a la presencia cervantina en la música de cine tomará como punto de partida la citada obra de Pabst, pero indagaremos en sus orígenes a través de la figura de Manuel de Falla. Sin haber tenido una intencionalidad directamente cinematográfica (aunque sí «audiovisual»), el genio gaditano dio al

³ VEGA, Ana: «Don Quijote en la música de cine y televisión», en Begoña LOLO (Coord.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 555-556.

⁴ RADIGALES, Jaime / FRAILE, Teresa: «Don Quijote de Jacques Ibert: de música en pantalla a música de concierto», en Begoña LOLO (Coord.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 557-576. También puede verse nuestra modesta aproximación al estudio de este film en: LÓPEZ, Joaquín: «Un Quijote cantor en la pantalla: Notas sobre la presencia de Fyodor Chaliapín en el cine», *Mundo Esclavo*, VI (2007), pp. 221-229.

⁵ CUETO, Roberto: «Las artes del encantamiento: Modos de representación musical en las versiones cinematográficas del Quijote», en Carlos F. HEREDERO (Ed.): *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 269-279.

⁶ TÉLLEZ, José Luis: «Imágenes sonoras de Don Quijote en el cine», en Carlos F. HEREDERO (Ed.): *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 281-293.

mundo en el año 1923 uno de los principales hitos musicales cervantinos: *El retablo de maese Pedro*, cuya música ha sido inevitablemente un referente (a imitar o transgredir) para todos los compositores filmicos que han musicalizado la obra cervantina con cierto criterio. Fue quizá este afortunado precedente el que animó a los productores del film a ofrecer al compositor español la posibilidad del poner música a la primera versión cinematográfica sonora de las aventuras del Hidalgo de La Mancha. En febrero de 1932 Falla recibió un telegrama de su buen amigo, el también compositor y musicólogo francés Roland-Manuel, quien le proponía componer tres canciones para un film sobre Don Quijote, con texto de Paul Morand e interpretación de Feodor Chaliapin:

Falla Alhambra Granada Espagne

50958 PARIS 42244 20 25°16'30' – VIAD^a

ACCEPTERIEZ VOUS COMPOSER TROIS CHANSONS FILM DON QUICHOTTE TEXTE PAUL MORAND INTERPRETE CHALIAPINE AFFECTIONS – ROLAND MANUEL⁷.

El encargo estaba destinado a la coproducción franco-británica *Don Quixote*, dirigida por el checo Georg Wilhelm Pabst y protagonizada por el citado bajo dramático ruso. Como ya hemos dicho, se trata de la primera versión fílmica sonora de la obra cervantina y, sin duda, la primera en alcanzar fama mundial. Finalmente, su música fue compuesta por el francés Jacques Ibert (1890-1962). Falla rechazó esta tentadora oferta alegando «la imposibilidad de suspender mi trabajo actual, muy retrasado a causa de las enfermedades sufridas el año pasado»⁸. Lo que no sabía el maestro gaditano es que esta renuncia pasaría a formar parte de uno de los episodios más confusos y legendarios de la historia de la composición cinematográfica. Según Roberto Cueto, «se consideraron nombres del calibre de Darius Milhaud, Manuel de Falla, Marcel Delannoy, Roger Desormière o Maurice Ravel antes de la elección final de Jacques Ibert»⁹. Lothar Siemens, por su parte, menciona una especie de concurso en el que se invitó a participar a varios compositores:

Se convocó un concurso, al que fueron invitados Delannoy, Falla, Milhaud, Ravel e Ibert. Sólo estos dos respondieron al encargo con sendos juegos de canciones,

⁷ Telegrama de Roland Manuel a Manuel de Falla, 25 de febrero de 1932 (GRANADA, Archivo Manuel de Falla. Signatura: 7520-030).

⁸ Carta de Manuel de Falla a Roland Manuel, 7 de Marzo de 1932 (GRANADA, Archivo Manuel de Falla. Signatura: 7521-034). Texto original: «tout de suite après reception de votre premier télégramme, vous disant que votre offre était vraiment tentant par le sujet du film, par l'auteur du texte (Paul Morand) et par l'interprète (Chaliapine), mais qu'à mon vif regret je me trouvais dans l'impossibilité de suspendre mon travail actuel, très en retard à cause des maladies souffertes l'an dernier».

⁹ CUETO: «Sinfonías de La Mancha...», *op. cit.*, p. 66.

que no son música incidental de cine, sino obras para un cantante de la categoría de Chaliapin, y que denotan tal entidad musical, que se han convertido en piezas de concierto imperecederas. Es curioso que Ravel, cuyas canciones son hoy las más famosas, fue relegado a un segundo puesto con gran disgusto por su parte, frente a su discípulo Ibert, que ganó el concurso¹⁰.

Efectivamente, el ciclo de tres canciones *Don Quichotte à Dulcinée* para voz y piano que Maurice Ravel estrenó en 1933 constituye una de las obras cumbre del repertorio vocal del siglo XX. Están compuestas sobre poemas de Paul Morand, guionista de la película al que también se refiere Roland Manuel en su telegrama a Manuel de Falla. Un testimonio muy posterior de Falla nos presenta este episodio como un precedente que debe obligar a los compositores a tomar precauciones ante cualquier contrato cinematográfico. Cuando hacia 1945 Falla se encontraba en pleno proceso de adaptación filmica de *El retablo de maese Pedro* (de la que hablaremos más adelante), escribió lo siguiente su amigo el director de orquesta y compositor Juan José Castro:

Ya en una ocasión, refiriéndose a contratos cinematográficos, me recomendó mucho nuestro amigo que procurase atar bien todos los cabos... (Ravel fue víctima de no hacerlo así con sus tres canciones de Don Quijote, que compuso para una empresa cinematográfica. Creo que fue Roland Manuel quien me refirió el caso)¹¹.

Jacques Ibert siempre desmintió la existencia de un posible conflicto con Ravel (del que se ha llegado a decir que perdió el encargo por un retraso en la entrega de la obra¹²). En su biografía, escrita por Gérard Michel a partir del testimonio directo del compositor y de su esposa, se aclara que «efectivamente, Ravel fue sondeado por Pabst, pero enfermo ya y no teniendo posibilidad material de realizar el trabajo en las condiciones que se exigían, pidió a Jacques Ibert que le sustituyese en esta tarea»¹³. Una vez contratado, Ibert, que había trabajado en su

¹⁰ SIEMENS, Lothar: «El Quijote en la música vocal». En: *El Quijote y la música*. [Recurso electrónico]. Madrid: Centro Virtual Cervantes / Centro de Documentación de Música y Danza, 2005-2017. URL: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm [Fecha de consulta: 27 de enero de 2017]

¹¹ Carta de Manuel de Falla a Juan José Castro, 5 de Marzo de 1945 (GRANADA. Archivo Manuel de Falla. Signatura: Signatura: 6835/2-038).

¹² RUIZ, José Antonio: «El Quijote en la música. Espejos sonoros del mito cervantino», *Ritmo*, 781 (diciembre 2005), p. 7.

¹³ Sin mencionar la fuente, Michel atribuye el origen de este malentendido a «una de las más serias Historias de la Música de nuestro tiempo», en la que puede leerse: «Se había solicitado sucesivamente la parte musical (del filme de Pabst) a Manuel de Falla, Nin-Culmell, Maurice Ravel y Roger Désormière, pero se ignora el motivo por el cual fue elegido Jacques Ibert. Sin embargo, Ravel escribió por aquel entonces los tres poemas de Don Quijote a Dulcinea, su única música cinematográfica que no tuvo otro público... que el del concierto» (*sic*). MICHEL, Gérard: *Ibert*, Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 70.

juventud como músico acompañante de películas mudas y también había sido pionero en la musicalización de filmes sonoros, exigió que se le encargasen a su amigo Alexandre Arnoux los textos de las canciones, a excepción de la «Chanson du départ», compuesta sobre un texto del poeta renacentista Pierre de Ronsard.

Esta película pretendía ser algo más que la adaptación de una obra literaria. Carlos F. Heredero la considera «un producto inequívoco de la cultura europea que contempla con miedo y pesimismo el ascenso imparable del nazismo»¹⁴. Pabst tuvo que renunciar al rodaje de casi un tercio de las secuencias para poder incluir los números musicales de Chaliapin, verdadera estrella del film, quien —recordemos— ya había triunfado en los escenarios interpretando al hidalgo cervantino en la versión operística de Massenet (estrenada en Montecarlo en 1910). En el film aparecen un total de cinco canciones originales, de las que Ibert seleccionaría cuatro para sus *Quatre chansons de Don Quichotte* para barítono y orquesta, cuya calidad las ha hecho merecedoras de ocupar un lugar de privilegio en repertorio lírico de la *mélodie* francesa. Junto con la ya citada «Chanson du départ», la selección incluye la «Chanson à Dulcinée», la «Chanson du duc» y la «Chanson de la mort». En el film se incluyen asimismo el aria «Sierra Nevada» (que no es de Ibert, sino de Dargomijsky) y la «Chanson de Sancho». Estas canciones se articulan de la siguiente manera dentro de la diégesis del film¹⁵:

— «Sierra Nevada» [0:10:23 – 0:13:24]: Es el primer canto de la película y, curiosamente, la única pieza no compuesta por Ibert. Se trata de la canción «Sierra Nevada» del compositor ruso Aleksandr Sergeyevich Dargomijsky (1813-1869), que Don Quijote canta cómicamente mientras se viste con una vieja armadura.

— «Chanson du départ» (Canción de la partida) [0:23:53 – 0:27:38]: En plena madrugada Don Quijote decide salir del pueblo, junto a Sancho, en busca de aventuras, pero antes se detiene frente a un establo en el que duerme su Dulcinea. La canción, de carácter más sosegado y melancólico, es la única que no está acompañada por orquesta sino por un pequeño conjunto de cinco instrumentos (viento madera, guitarra y arpa). Consta de dos estrofas, con tres escuetos interludios instrumentales.

— «Chanson à Dulcinée» (Canción a Dulcinea) [0:36:59 – 0:39:00]: La escena se desarrolla junto al mar, allí Don Quijote lanza su canto de amor a Dulcinea, con la única compañía de su caballo Rocinante. «Cada día se siente como un año cuando no veo a mi Dulcinea...». La sonoridad hispánica de la pieza se manifiesta

¹⁴ HEREDERO, Carlos F.: «Don Quijote en la pantalla. Diálogos entre la literatura y el cine», en Elena CERVERA y Ana C. IRIARTE (coords.): *Don Quijote y el cine* [catálogo de la exposición], Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Filmoteca Española, 2005, p. 71.

¹⁵ Para un análisis más amplio y detallado véase: RADIGALES, Jaume / FRAILE, Teresa: «Don Quijote de Jacques Ibert...», *op. cit.*, pp. 569-574.

a través del predominio de la cadencia andaluza, alternancia de ritmos binario y ternario y la ornamentación instrumental. La parte cantada posee un extraordinario lirismo y una notable exigencia vocal especialmente en el sobreagudo final (recordemos que está escrita para un bajo o barítono).

— «Chanson de Sancho» (Canción de Sancho) [0:48:08 – 0:49:29]: Es la única no interpretada por Chaliapin. Se trata de un tema cómico y jocoso cantado por Sancho en la posada, antes de comerse una succulenta cabeza de cerdo. Hemos de recordar que el personaje de Sancho fue interpretado por distintos actores en las dos versiones que se hicieron de la película: Dorville, en la versión francesa, y George Robey, en la inglesa.

— «Chanson du duc» (Canción del duque) [0:56:53 – 0:58:44]: Don Quijote comienza su interpretación sentado a la mesa del palacio del duque, quien le anima a glosar la belleza de su amada Dulcinea. A continuación, se levanta para dirigir su canto a la multitud de cortesanos presentes, que simulan gravedad ante los desvaríos del caballero. Musicalmente, es la más solemne y épica de las canciones, con predominio tímbrico del viento metal al final de las frases.

— «Chanson de la mort» (Canción de la muerte) [1:18:30 – 1:21:00]: Todo ha terminado, Don Quijote ha muerto, los libros de caballería arden en la hoguera y Sancho llora abrazado a su asno. Tras un fundido en negro, el final del film se presenta sobre el plano fijo de un libro ardiendo y, como fondo, la interpretación extradiegética de la «Canción de la muerte». Su melodía (sobre un ritmo de habanera, referencia simbólica a lo español, como también lo es el esquema armónico que recuerda a la «Folía») nos había sido anunciada orquestalmente en los títulos de crédito iniciales y en la escena de los molinos de viento. Los críticos han querido ver en la secuencia dedicada a la quema de la biblioteca por parte de los inquisidores (invención de Pabst, ajena al relato de Cervantes), una metáfora de la hoguera real que el régimen nazi encendía de forma premonitoria en mayo de 1933. Pero Pabst nos tiene reservada rayo de esperanza: en realidad el libro (que es *El Quijote*) arde en sentido inverso, de manera que el plano finaliza con la portada impoluta. Según Carlos Heredero, se trata de «un sorprendente hallazgo visual que expresa, en términos poéticos, la victoria del libre pensamiento frente a la norma obligada que cercena la fantasía, la supervivencia de la ficción frente al dogma»¹⁶.

El personaje de Don Quijote fue para Jacques Ibert un tema recurrente, casi obsesivo en su obra, pues encarnaba a «un hombre que persigue un ideal que jamás alcanza»¹⁷, lo que —según él— conectaba con su propio temperamento. Acertadamente Michel considera «ese ideal que se escapa» como un elemento común que

¹⁶ HEREDERO, Carlos F.: «Don Quijote en la pantalla...», *op. cit.*, p. 71.

¹⁷ MICHEL, Gérard: *Ibert... op. cit.*, p. 69.

condicionó los destinos artísticos de Ibert y de Manuel de Falla, quien siempre tuvo en su mente el dar una dimensión nueva a su más aclamada obra cervantina.

2. UN GUIÓN PARA EL *RETABLO*: EL DESCONOCIDO FALLA CINEASTA

Retomando la figura de Manuel de Falla, once años después de aquel telegrama de Roland Manuel (en 1944), el maestro, ya instalado en Argentina, se implica de manera decidida, por primera y única vez en su vida, en un proyecto cinematográfico (desgraciadamente malogrado): la idea de llevar al cine su cervantino *Retablo de Maese Pedro*¹⁸. Casi desde su llegada a Argentina, Falla había estado en conversaciones con un productor local llamado Miguel Machinandiarena, de Estudios San Miguel, para realizar una versión cinematográfica de alguna de sus obras escénicas. Esto era algo a lo que Falla se había negado tajantemente desde siempre, pero la precaria situación en la que llegó a encontrarse en estos últimos años de su vida le animó a acceder a la propuesta, escogiendo no obstante la obra que él consideraba que podría quedar menos perjudicada y que, por su concepto escénico, podría adaptarse de manera óptima al medio cinematográfico. Tras muchos vaivenes, motivados por las iniciales prevenciones del compositor (que siempre se comunicaba a través de intermediarios) y las posteriores dilaciones del productor, hacia 1944 el proyecto parecía estar encarrilado, si bien Machinandiarena le puso una exigencia: la duración del *Retablo* (unos 30 minutos) era insuficiente para un largometraje, por lo que había que ampliarlo de alguna manera. Falla ideó la solución: escribiría un guión que alargase la obra hasta una hora de duración, con las escenas previas a la representación del retablo en la caballeriza de la venta donde sucede el célebre episodio del *Quijote*. El maestro estaba incluso dispuesto a trabajar musicalmente para la película, ya que las escenas previas requerirían alguna nueva elaboración de los temas de la obra. Para preparar el guión y tomar contacto con el lenguaje del cine (totalmente desconocido para él), Falla adquirió varios libros sobre técnica cinematográfica que todavía hoy se conservan en su biblioteca profusamente subrayados y anotados. Entre ellos, destacan *El sentido del cine* de Serguéi M. Eisenstein y *El cine. Magia y aventura del séptimo arte* de M. Villegas-López¹⁹. Finalmente, y muy a pesar de D. Manuel, la producción no se llevó a cabo por desinterés de la productora, pero nos ha quedado en su archivo personal un documento realmente sorprendente: su guión cinematográfico de esas escenas preliminares.

¹⁸ Los avatares de este proyecto frustrado están relatados por extenso en LÓPEZ, Joaquín: *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*, Granada: Universidad de Granada, 2007.

¹⁹ EISENSTEIN, Serguéi M.: *El sentido del cine*, Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1941.

VILLEGAS-LÓPEZ, Manuel: *El cine. Magia y aventura del séptimo arte*, Buenos Aires: Atlántida, 1940.

El guión lleva por título *Manuel de Falla: El Retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes, con unas escenas preliminares* y se conserva en el Archivo Manuel de Falla (Granada)²⁰. Fue escrito a lo largo del año 1944 y depositado en 1945 en el Registro de la Propiedad Intelectual de Buenos Aires. El documento que se conserva en Granada consta de 22 hojas de tamaño cuartilla, autógrafas de Falla y escritas a lápiz por una sola cara. Se trata, por tanto, de un borrador, previo a la versión mecanografiada que se envió a Buenos Aires.

Cuando Falla se plantea ampliar la duración de su obra en veinte minutos aproximadamente, se limita a narrar los sucesos previos a la representación del retablo que aparecen en el libro de Cervantes, aunque convenientemente sintetizados y organizados en un total de quince escenas numeradas. En concreto, ubica el inicio de la narración fílmica a mitad del Capítulo XXII, en el momento en que Sancho y el primo (El Estudiante, en el guión) sacan con una soga a Don Quijote de las profundidades de la Cueva de Montesinos (escenas 1 a 3). A partir de ahí, los tres personajes inician el camino hacia la posada, mientras el hidalgo cuenta a sus compañeros las maravillas que le han sucedido en la cueva (escenas 4 y 5). Comienzan asimismo a encontrarse con los diversos personajes que más tarde presenciarán en la venta la representación: la Doncella Viajera y su séquito (escenas 6 a 8), el hombre de las lanzas y el Paje que va a la guerra (escenas 9 y 10). Llegan los personajes finalmente a la Venta (escenas 11 y 12), y se instalan en el patio, donde hace su entrada maese Pedro con su mono adivino (escena 13). Ante la petición del hidalgo, el mono acierta a reconocerle y, con admiración de todos, maese Pedro le rinde homenaje. Don Quijote comenta con Sancho, en un rincón del patio (escena 14), la extraña habilidad del mono, considerándola como «cosa del demonio». El caballero habla tan bajo que su escudero le entiende mal, generando un simpático *gag*. Por último, en la caballeriza de la venta (escena 15), maese Pedro y el Trujamán, tras armar su retablo, se disponen a comenzar la representación. En la biblioteca personal de Falla se conserva el ejemplar de *El Quijote* que el maestro empleó en Argentina para la preparación de este guión cinematográfico. Se trata de una edición de bolsillo de la Colección Austral profusamente anotada con subrayados a partir del capítulo XXII, coincidiendo con aquellos fragmentos que Falla utilizó, básicamente, en los diálogos del guión.

²⁰ GRANADA, Archivo Manuel de Falla, Signatura 9006-1.

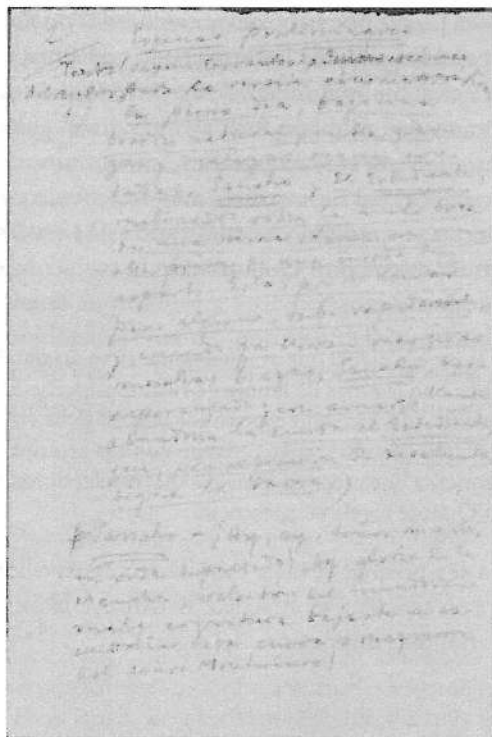


Fig. 1: Primera página del borrador del Guión de las Escenas Preliminares para *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla (Archivo Manuel de Falla de Granada)

Resulta especialmente destacable la existencia de un personaje añadido al relato original: la Doncella Viajera y su séquito. Esta novedad ya la había puesto en práctica el maestro en la representación que de la obra se hizo en el Teatro Colón de Buenos Aires. Falla había incluso hallado una intérprete para lo que podríamos denominar este «personaje de figuración»: «para el papel de la Doncella Viajera ya tenemos intérprete: mi sobrina la Srta. Isabel Luzuriaga y Navarro, que desea colaborar en este film y que seguramente lo hará muy bien»²¹. No hay en todo el manuscrito indicaciones de carácter musical, salvo el párrafo final: «Así terminan las escenas preliminares de *El Retablo de Maese Pedro*, para cuya representación cinematográfica se observarán las indicaciones insertas en la partitura de canto y piano y en las notas que las complementan o modifican». Falla nos remite a las indicaciones (imaginamos que musicales) presentes en una partitura desconocida

²¹ Carta de Manuel de Falla a Juan José Castro, 12 de Febrero de 1945 (GRANADA, Archivo Manuel de Falla, Signatura: 6835/2-036).

para nosotros, que —a juzgar por su correspondencia— no llegó a ser depositada junto con el guión en el Registro de la Propiedad Intelectual. A esta ausencia de referencias musicales se suma la ausencia de las indicaciones de carácter audiovisual (planificación, encuadre, montaje, etc.) propias de un guión técnico. Sin embargo, desde el punto de vista cinematográfico, encontramos algunos pasajes en los que Falla indica con claridad sus instrucciones de acuerdo con las posibilidades técnicas del cine. Destaca especialmente, el uso de estos recursos para crear fantasía en el momento en el que don Quijote narra a sus acompañantes lo que ha visto en la Cueva de Montesinos:

5) A través de la espesa niebla que gradualmente se va aclarando aparece un nuevo lugar de la estepa con lagunas de limpia y brillante superficie. En ellas se refleja la luz del sol poniente, produciendo espejismos con mágicas visiones de cuanto Don Quijote irá relatando cuando reaparece luego con sus acompañantes. Los envuelve una nube polvorienta que crece en densidad hasta hacer invisibles las figuras. Sólo la voz de Don Quijote revela su presencia.

Quizás algún día sea posible llevar a cabo la reconstrucción de esta obra audiovisual que, pese a su sencillez y brevedad, constituye la única creación fílmica del compositor español más importante del siglo XX.

3. UN TRASVASE FOLKLÓRICO CERVANTINO EN EL CINE DE POSGUERRA: *LA GITANILLA* (FERNANDO DELGADO, 1940)

Durante los años cuarenta la compañía cinematográfica CIFESA era lo más parecido a una *major* norteamericana en nuestro país: contrataba en exclusiva a las principales estrellas de la pantalla, contaba con los mejores directores y profesionales y, gracias a un evidente apoyo gubernamental, era la única empresa capaz de acometer producciones de cierta entidad y calidad. Entre sus líneas de producción prioritarias de este periodo se encontraban el cine histórico y la adaptación de clásicos de nuestra literatura, temáticas bien valoradas por las altas instancias del régimen, lo que les permitía obtener sustanciosas ayudas económicas que se materializaban a través de los créditos del Sindicato Nacional del Espectáculo y las licencias de importación. Dentro de esta línea pueden inscribirse las dos adaptaciones cervantinas que estudiaremos a continuación: la versión de *La Gitanilla* dirigida en 1940 por Fernando Delgado y *El Quijote* de Rafael Gil (1948).

Ya en el periodo mudo se realizaron dos versiones cinematográficas de *La Gitanilla*, relato con el que Cervantes abría sus *Novelas Ejemplares*: la historia de la muchacha Preciosa, criada con los gitanos, de la que finalmente se descubre su origen noble. La primera se produjo en España en 1914, dirigida por Adrián Gual

e interpretada por Elisa Beltrán, Joaquín Carrasco, Jaime Devesa y Gerardo Peña; mientras que la segunda fue producida en Francia bajo la dirección de André Hugon en 1924 y protagonizada por Ginette Maddie, Jaime Devesa, Jeanne Bérangère y José Durany. En 1940 CIFESA produce la primera versión sonora de la novela cervantina empleando los recursos de lo que, en plena posguerra, podía considerarse una superproducción española: fue dirigida por Fernando Delgado, sobre un guión de Juan de Orduña y Rafael Gil (futuros cineastas clave de CIFESA), la fotografía corrió a cargo del austro-húngaro exiliado Heinrich Gärtner (quien más tarde españolizaría su nombre y aparecería en nuestro cine como Enrique Guerner) y los decorados son obra del gran Siegfried Burmann. El rodaje se llevó a cabo entre el 29 de enero y el 11 de abril de 1940 en los Estudios Aranjuez y el estreno tuvo lugar en el madrileño Palacio de la Música el 10 de mayo del mismo año²². El crítico cinematográfico de *ABC* Miguel Ródenas elogiaba la puesta en escena pero se mostraba tibio ante la propuesta musical de que el film hacía gala:

La película, magníficamente vestida, con lujosos interiores, una fotografía de Gaertner sencillamente admirable y con música facilona es, sin embargo, premiosa en su ritmo general y demasiado lenta en algunas escenas, demostrando, aún con estos defectos, ser exponente halagüeño de las posibilidades que ha alcanzado nuestra producción (...) Antes de la proyección, el brillante locutor de Radio Nacional Fernando Fernández de Córdoba leyó unas admirables cuartillas del insigne cervantista D. Francisco Rodríguez Martín, que fueron muy aplaudidas²³.

La música resultaba fundamental en el desarrollo narrativo de la película, pues el papel de la gitanilla Preciosa era interpretado por la estrella folklórica del momento, Estrellita Castro, cuyo lucimiento vocal resultaba ineludible y justificaba, en cierta medida, el dispendio de la producción (cifrado en 1.226.595,16 pesetas). Le acompañaban en el elenco protagonista los galanes Juan de Orduña (en el papel don Juan de Cárcamo) y Antonio Vico (en el de paje). En los títulos de crédito del film se atribuye la «música y canciones» a tres autores: G. Martínez, Azagra y Quintero. El primero de los nombres corresponde a Guadalupe Martínez del Castillo (1878-1951), hermana del cineasta Florián Rey (cuyo verdadero nombre era Antonio Martínez del Castillo) y del también músico Rafael Martínez del Castillo (que en esta producción trabajó como director musical). La figura de Guadalupe merece una recuperación urgente, pues fue posiblemente una de las primeras compositoras y directoras musicales de nuestro cine, «pianista, folklorista e interesada en danzas antiguas»²⁴, destacó

²² Información recogida en: HEININK, Juan B. / VALLEJO, Alonso C.: *Catálogo del cine español. Films de ficción. 1931-1940*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2009, pp. 132-134.

²³ RÓDENAS, Miguel: «Palacio de la Música. La Gitanilla», *ABC* (Madrid), 12 de mayo de 1940, p. 18.

²⁴ ARCE, Julio C.: «Martínez del Castillo, Rafael», en Emilio CASARES (dir.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, vol. 5, Madrid: SGAE, 2011, p. 523.

especialmente como arreglista y adaptadora de músicas folklóricas y de raíz popular. Por su parte, el gallego José Ruiz de Azagra (1900-1971) fue uno de los compositores más prolíficos del cine español de posguerra, con medio centenar de títulos entre los años treinta y cincuenta. Finalmente, Juan Quintero Muñoz (1903-1980), que llegaría a ser considerado «el Max Steiner español» con una filmografía cercana de casi noventa largometrajes entre los años cuarenta y sesenta²⁵, se incorporó al equipo musical este film gracias a su amistad con Juan de Orduña y Rafael Gil. Tanto Orduña como Gil, ambos en los albores de su carrera como realizadores, afianzaron en este momento su amistad con el compositor que más tarde se convertiría en pieza irremplazable de sus respectivas filmografías.

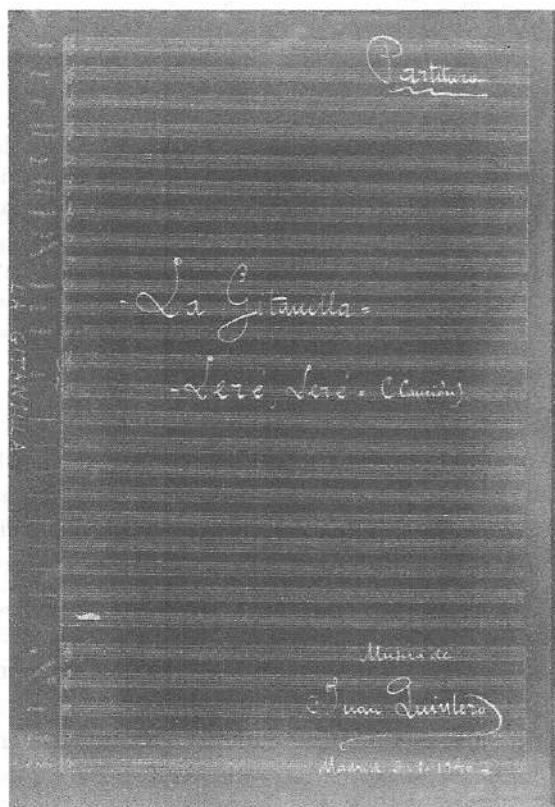


Fig. 2: Portada de la partitura manuscrita de la canción «Leré, leré», de Juan Quintero Muñoz (Archivo personal de Juan Quintero, Madrid)

²⁵ Sobre Quintero véase: LÓPEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009. URL: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/2178#.WQ0NI8n-vIE> [consultado 24 de febrero 2017]

Resulta difícil delimitar la labor llevada a cabo por cada uno de los autores. Según parece, José Ruiz de Azagra compuso los fondos musicales, en los que destaca su habitual estilo orquestal influido por un nacionalismo a medio camino entre lo casticista y lo historicista (no olvidemos que el film está ambientado en el siglo XVII), aunque no faltan las inevitables referencias a un folklorismo estilizado vinculado a la protagonista del relato y el ambiente gitano en el que vive. Aunque no descartamos la participación de Juan Quintero en las músicas de fondo, los materiales localizados en su archivo personal llevan a pensar que se limitó a la composición bloques de música diegética. En una carpeta denominada «La Gitanilla» aparecen dos partituras orquestales²⁶: una instrumental titulada «La Gitanilla: Bolero» (fechada el 1 de enero de 1940) y una canción titulada «La Gitanilla: Lere, leré (Canción)» (con fecha 3 de enero de 1940). La fecha de composición de ambas es anterior al rodaje, lo que confirma que se trataba de números de música diegética que debían ser grabados previamente para su utilización a modo de *play-back* en el rodaje. La canción «Lere, leré», con letra y música de Juan Quintero, fue popularizada por Estrellita Castro en los años cuarenta, formando parte del repertorio habitual de la artista²⁷. El resto de los cantables que contenía el film eran:

— «La niña de los tres novios». Letra de A. García Padilla / Música de G. Martínez y Azagra.

— «Canción de las solteras». Letra de A. García Padilla / Música de G. Martínez y Azagra.

— «¡Ay mi amor! ¿Dónde irá?». Letra de A. García Padilla / Música de G. Martínez y Azagra.

— «Alondra de la mañana». Letra de José Díaz de Quijano / Música de G. Martínez y Azagra. En esta canción relata Preciosa la historia de amor en la que se basa la película: «De una gitana que errante pasó / un caballero prendado quedó, / porque amor, como es niño, / no entiende de alcurnia y blasón. / Y esta es la historia / de un noble señor».

— «La canción de la tarde». Letra de A. García Padilla / Música de G. Martínez y Azagra. Esta canción lleva el subtítulo «caravana» en la edición discográfica. Es interpretada por Preciosa con el acompañamiento coral de la caravana de gitanos

²⁶ MADRID: Archivo personal de Juan Quintero Muñoz (caja 3 – Carpeta «La Gitanilla»).

²⁷ En la Biblioteca Nacional de España se ha localizado una partitura manuscrita que contiene el Guión de dirección y las partes de piano, violín 1º, violín 2º, contrabajo, flauta, clarinete, trompeta 1º, trompeta 2º, saxofón 1º, saxofón 2º, saxofón 3º, trombón y batería (MADRID: BNE, Colección José Bailac)

mientras recorren el camino. El estilo musical de la canción nos remite más al casticismo de la zarzuela que al folklorismo de la copla andaluza²⁸.

4. RAFAEL GIL, ERNESTO HALFFTER Y SU QUIJOTE «CANÓNICO»

En 1948 Ernesto Halffter (1905-1989), uno de sus pocos discípulos reconocidos de Manuel de Falla, continuador de su inacabada *Atlántida* y miembro destacado del Grupo de Madrid de la llamada generación musical del 27, compuso la banda sonora musical de una de las versiones del *Quijote* consideradas «canónicas» dentro de la filmografía española: la dirigida por Rafael Gil, producida por CIFESA y protagonizada por Rafael Rivelles y Juan Calvo. Durante la segunda mitad de la década de los cuarenta CIFESA apostó decididamente por las superproducciones de carácter histórico y literario, con filmes como *Un drama nuevo* (Juan de Orduña, 1946), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y este *Don Quijote de la Mancha*, considerado por José Luis Téllez como «la adaptación más fiel y amplia de la inmensa novela»²⁹. La producción contó con un importante apoyo gubernamental: se le concedió un elevado crédito sindical de 1.904.628 pesetas, fue galardonada con el primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo (400.000 pesetas), así como con los premios del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano al mejor actor, mejor guión y mejor fotografía. La designación de Ernesto Halffter como compositor no fue casual. Siguiendo de nuevo a Téllez, «el régimen trató de recuperar la figura de Falla póstumamente (...), de modo que unir el nombre de Halffter con el de Cervantes en el filme de Rafael Gil poseía una incuestionable lógica, no ya estética sino también política»³⁰.

Halffter no era nuevo en el medio cinematográfico: desde su juventud había tenido oportunidad de trabajar para la gran pantalla, siendo su debut en Francia con la versión muda *Carmen* dirigida por Jaques Feyder en 1926 y protagonizada por Raquel Meller. Fue aquella una partitura monumental, de la que luego obtendría materiales para su ópera inconclusa *La muerte de Carmen*. Tras la Guerra Civil trabajó con cierta asiduidad para el cine, sin convertirlo nunca en su actividad principal, musicalizando aproximadamente una decena de filmes entre los años cuarenta y setenta: entre sus principales títulos destacan *Bambú* (1945), *Todo es posible*

²⁸ En la Biblioteca Nacional de España se ha localizado una edición discográfica en formato 78 rpm del sello Columbia, fechada en 1942, que incluye en la cara A «La canción de la tarde: caravana» y en la cara B «Alondra de la mañana: canción». Interpretación: Estrellita Castro; acomp. Gran Orquesta Columbia; director, G. Martínez. Esta grabación ha sido digitalizada e incluida en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000014353> [consulta 24 de febrero 2017].

²⁹ TÉLLEZ: «Imágenes sonoras...», *op. cit.*, p. 283.

³⁰ *Ibidem*, p. 282.

en *Granada* (1954) e *Historias de la Radio* (1955), todas ellas dirigidas por José Luis Sáez de Heredia. Para los compositores de la llamada «música culta», las labores cinematográficas suponían una actividad muy lucrativa que les permitía solventar sin penurias el resto de sus facetas creativas. No en vano la mayoría de los compositores de las generaciones del 27 y del 51 trabajaron para el audiovisual en algún momento de su vida³¹. Ernesto Halffter recibió unos honorarios nada desdeñables de 110.000 pesetas por la composición de la banda sonora del *Don Quijote*, disponiendo además de unos extraordinarios medios musicales para su ejecución: la grabación corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid³². No es de extrañar, por tanto, que el maestro compusiera una monumental partitura de formato sinfónico, que podía llegar a ser grandilocuente y excesiva, en palabras de algunos críticos e historiadores. Yolanda Acker, en su muy documentada biografía de Halffter nos traslada la opinión de José Luis Gómez Tello, crítico de la revista *Primer Plano*, quien afirmaba (no sin cierta ironía) que «la música de Halffter es bellísima, y separadamente puede ser oída como un magnífico concierto». Más duro fue Fernando Méndez Leite (padre), quien sostenía en su *Historia del cine español*, que «el único fallo del film consistió en la elección de Halffter como ilustrador musical» y que su música era «un poema sinfónico que no conseguía subrayar lo que ocurría en la pantalla»³³.

Sin ánimo de justificar al compositor ante estas críticas, debemos tener muy presente el contexto de la obra. Halffter era un compositor «de arte» que recibió el encargo de poner música a una superproducción que pretendía llevar al cine la obra más grande de nuestra literatura. Disponía de unos medios extraordinarios y se sentía heredero de toda una tradición musical cervantina que tuvo como hito fundamental, nada menos que a su maestro Manuel de Falla. Por otra parte, Halffter era conocedor del llamado «sinfonismo cinematográfico» que imperaba en Hollywood desde los años 30 y que era demandado por los productores de nuestro cine. Una de las características esenciales de dicho sinfonismo (cuyo máximo representante fue Max Steiner), es la llamada «partitura-río»: es decir, una banda sonora que ocupa la mayor parte del metraje de la película sirviendo como fondo sonoro a todas las escenas y enlazando unas con otras sin solución de continuidad. La banda sonora musical del Quijote es extraordinariamente amplia: ocupa casi un 90% de la duración de la cinta, una presencia posiblemente mayor de lo que

³¹ Véase: LLUÍS I FALCÓ, Josep: «Compositores clásicos en el cine español», en Matilde OLARTE (ed.): *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 317-332.

³² HUESO, Ángel L.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1998, pp. 128-129.

³³ MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*, Madrid: Rialp, 1965, p. 12. Citado en CUETO, Roberto: «Sinfonías de La Mancha: la música en las versiones cinematográficas de *El Quijote*», *Nosferatu. Revista de Cine*, 50 (diciembre, 2005), p. 67.

requiere la narración fílmica, pero con una calidad musical incuestionable. Estilísticamente, Halffter se decanta por un Neoclasicismo de sonoridad, en unas ocasiones popular y en otras historicista, pero sin renunciar a rasgos de cierta modernidad como la bitonalidad o la libertad en el tratamiento rítmico. Nos quedaremos con tres ejemplos, significativos de la labor del compositor.

— Secuencia de inicio de la película [00:00:00 – 00:03:22]: El bloque genérico de entrada, es decir, la música que sirve de fondo a los títulos de crédito iniciales, representa el lenguaje más grandilocuente (casi «institucional») del film. Es un «Gloria» sinfónico-coral al que le sigue, como contraste, una aire de tipo folklórico popular que acompaña el *travelling* que nos conduce al balcón de la casa del Hidalgo donde se desarrolla la primera escena en la que vemos su delirios caballerescos. La música aquí se hace heroica, grandilocuente, aumenta la densidad orquestal y el protagonismo de los instrumentos de viento y los tímpanos. Como explica Roberto Cueto, «el caballero de la triste figura “nace” musicalmente es ese momento, de la misma manera que Cervantes habla con vaguedad del nombre real de un hidalgo que no se hace personaje literario hasta que adopta el apodo de don Quijote»³⁴.

— Escena de los Molinos de viento [00:24:00 – 00:26:48]: de nuevo observamos, en el inicio de la escena, la influencia popular, con la cita de la canción popular castellana «Eres alta y delgada» que sirve como fondo a la conversación previa entre Quijote y Sancho. Cuando se topan con los molinos, Halffter recurre al efecto (ya visto en otros compositores) de partir del ruido «diegético» de las aspas para incorporar su comentario musical. Aquí predomina el recurso de la convergencia semántica entre música e imagen: las acometidas de las aspas se corresponden con *glissandi* descendentes en las cuerdas. Siguiendo el acertado análisis de Roberto Cueto, «el tono heroico y dramático de la música nos posiciona como espectadores en la mirada quijotesca»³⁵.

— Por último, debemos mencionar la delicada «Canción de Dorotea» [00:57:25 – 00:59:01], interpretada con solvencia por Blanca María Seoane (que pone voz a la interpretación de Nani Fernández). Al año siguiente Halffter adaptaría esta pieza a modo de *lied* para voz y piano, con objeto de incluirlo en lo que pretendía ser un ciclo de *Cinco canciones de amor* para voz y piano³⁶. En el film aparece sin acompañamiento instrumental, ya que la interpretación está integrada en la diégesis narrativa: Dorotea, disfrazada de pastora, se detiene ante un pequeño estanque y

³⁴ CUETO: «Las artes del encantamiento...», *op. cit.*, pp. 272-273.

³⁵ *Ibidem*, p. 276.

³⁶ Ana Vega Toscano da noticia de la existencia de una fotocopia del manuscrito original en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Cfr. VEGA, Ana: «Don Quijote en la música de cine y televisión», en Begoña LOLO (coord.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 553.

entona su canción, mientras es escuchada por el cura, el barbero y Cardenio. Al sentirse descubierta, la joven interrumpe la canción de manera abrupta.

Pese a las críticas mencionadas, hacemos nuestra la opinión de uno de los grandes compositores cinematográficos del cine español, José Nieto, para quien Halffter compuso «una espléndida partitura, quizás la más importante desde el punto de vista musical de cuántas se han escrito sobre el Quijote. La música trasciende la superficialidad del planteamiento de la película, dotándola de una dimensión que sin ella, desde luego, no tendría»³⁷.

5. EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO: DEL HISTORICISMO A LA ELECTRÓNICA

Finalmente, y casi a modo de epílogo, mencionaremos algunas creaciones cervantinas para el audiovisual más contemporáneas. Antón García Abril es posiblemente, junto con Carmelo Bernaola, el autor de la generación musical del 51 que más y mejor ha trabajado para la pantalla (grande y pequeña)³⁸. Mencionaremos dos aproximaciones fílmicas al tema cervantino en las que García abril recurre decididamente a una inspiración historicista. La primera es la serie *Cervantes*, producida por Radio Televisión Española, dirigida por Alfonso Ungría y emitida en 1981. La supervisión de los guiones corrió a cargo del académico de la lengua y posteriormente Premio Nobel, Camilo José Cela. El presupuesto de la serie fue uno de los mayores en las producciones del ente público hasta el momento, alcanzando los 140 millones de pesetas. Para el tema principal presentado en la música de la cabecera (bloque genérico de entrada), que se inicia con un inolvidable plano de detalle de una pluma realizando la firma del escritor de Alcalá de Henares, García Abril recurre a un efecto tímbrico muy frecuente en el audiovisual cervantino: el protagonismo de los coros pero, en este caso, combinado con otros elementos —como el uso de las percusiones— que le otorgan una mayor riqueza y modernidad³⁹.

En 1984 Antón García Abril fue contratado para componer la banda sonora musical del telefilme *Monsignor Quixote*, producido por la prestigiosa televisión británica Thames, dirigido por Rodney Bennett y protagonizado por Alec Guinness. Se trata de una adaptación de una novela de Graham Greene, dentro de lo que en aquella época se llamaba «película de arte», que fue rodada precisamente en la

³⁷ NIETO: «Don Quijote de la Mancha...» música y cine», *op. cit.*, [Fecha de consulta: 27 de enero de 2017]

³⁸ Su producción para el audiovisual ha sido estudiada en: HERNÁNDEZ, Javier / PÉREZ, Pablo: *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión*, Zaragoza: Diputación Provincial, 2002.

³⁹ La serie está actualmente disponible en el la Web de TVE, donde se puede ver completa *on line*. URL: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/Cervantes> [consulta 25 de febrero 2017]

localidad toledana de El Toboso. Su argumento traslada al siglo XX algunos elementos del original cervantino: Quijote es un ingenuo sacerdote que ejerce su ministerio en el Toboso, mientras que Sancho es encarnado por el ex-alcalde comunista del pueblo. Ambos emprenden un viaje (físico, pero también espiritual) en un destartelado coche que les lleva por tierras castellanas. Como explica el propio Antón García Abril:

Era una obra interesante, muy bella. Me llamaron porque uno de los productores había oído mi partitura para *Fortunata y Jacinta* y también —así funciona a veces la mente de los ingleses— porque creyeron que, al vivir yo en Madrid y, por tanto, cerca de La Mancha, conocería bien el *Quijote* y sus posibilidades⁴⁰.

El compositor se trasladó a Oxford para realizar este trabajo durante unos tres meses con un equipo excelente. Esta banda sonora —según indica Fernando J. Cabañas— obtuvo en 1985 el premio anual a la excelencia de la Music Retailers Association y fue elegida «junto a otras de John Barry, John Williams o Maurice Jarre, para ser interpretada por la Orquesta Filarmónica de Londres, en noviembre de este mismo año, en el Royal Albert Hall que, como bien es sabido, una vez al año acoge en su escenario a la música cinematográfica de más peso específico y calidad»⁴¹. El propio García Abril se muestra en estas declaraciones satisfecho con el resultado e incide en su manera de entender el matiz estético español a la hora de concebir una banda sonora:

Hice la grabación en Londres y creo que funcionó muy bien. En noviembre hacía la grabación del disco con los temas principales de la película y una Suite que escribí con la English Chamber Orchestra, una de las mejores orquestas del mundo. Quise que en la banda sonora estuviese la raíz española, pero no la españolista ni la españolada, sino las raíces profundas, al mismo tiempo que un lenguaje cinematográfico no español sino universal⁴².

El bloque de cabecera (títulos de crédito iniciales) está escrito para guitarra solista con acompañamiento orquestal y tiene forma de rondó, con un sugestivo y pegadizo *ritornello*, que constituye el tema principal de la banda sonora, cuyo perfil melódico recuerda a un conocido canto litúrgico tradicional, mientras que el ritmo y el carácter nos remiten a la música de raíz española. El protagonismo de la guitarra y el tratamiento estético de lo español parecen manifestar la influencia del maestro Joaquín Rodrigo.

⁴⁰ HERNÁNDEZ, Javier / PÉREZ, Pablo: *Música en la imagen...*, op. cit., p. 95.

⁴¹ CABAÑAS, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993, pp. 121-122.

⁴² PADROL, Joan: *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*, Madrid: Nuer, 1998, p. 107.

Finalizamos este recorrido con una experiencia más transgresora: la que llevaron a cabo Juan Jiménez y Félix Arribas —componentes el grupo Los Pekenikes— al musicalizar en clave de rock instrumental el cortometraje documental *Por tierras de Don Quijote* (José Andrés Alcalde, 1981). El film realiza a lo largo de sus nueve minutos de duración un recorrido por las ciudades y pueblos de La Mancha que aparecen en la obra de Cervantes. Rafael de España califica esta banda sonora como un «apoyo musical electrónico de una agresiva fealdad»⁴³. No faltan recurso habituales del código cervantino, como los coros o la guitarra española, pero además se añaden bloques de ritmo *funky*, instrumentos electrónicos y guitarras distorsionadas, que otorgan una nueva dimensión al rigor castellano de los paisajes mostrados.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Julio C.: «Martínez del Castillo, Rafael», en Emilio CASARES (dir.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, vol. 5, Madrid: SGAE, 2011.
- CABAÑAS, Fernando J.: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993.
- CUETO, Roberto: «Sinfonías de La Mancha: la música en las versiones cinematográficas de *El Quijote*», *Nosferatu. Revista de Cine*, 50 (diciembre, 2005).
- CUETO, Roberto: «Las artes del encantamiento: Modos de representación musical en las versiones cinematográficas del Quijote», en Carlos F. HEREDERO (Ed.): *Especiosos entre ficciones. El cine y el Quijote*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 269-279.
- EISENSTEIN, Serguéi M.: *El sentido del cine*, Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1941.
- ESPAÑA, Rafael de: *De la Mancha a la pantalla: Aventura cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007.
- HEININK, Juan B. / VALLEJO, Alonso C.: *Catálogo del cine español. Films de ficción. 1931-1940*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2009.
- HEREDERO, Carlos F.: «Don Quijote en la pantalla. Diálogos entre la literatura y el cine», en Elena CERVERA y Ana C. IRIARTE (coords.): *Don Quijote y el cine* [catálogo de la exposición], Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Filmoteca Española, 2005.
- HERNÁNDEZ, Javier / PÉREZ, Pablo: *Música en la imagen. Antón García Abril. El cine y la televisión*, Zaragoza: Diputación Provincial, 2002.
- HUESO, Ángel L.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1998.

⁴³ ESPAÑA, Rafael de: *De la Mancha a la pantalla: Aventura cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007, p. 126.

- LÓPEZ, Joaquín: «Un Quijote cantor en la pantalla: Notas sobre la presencia de Fyodor Chaliapin en el cine», *Mundo Eslovo*, VI (2007), pp. 221-229.
- LÓPEZ, Joaquín: *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*, Granada: Universidad de Granada, 2007.
- LÓPEZ, Joaquín: *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009. URL: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/2178#.WQ0NI8n-vIE> [consultado 24 de febrero 2017]
- LLUÍS I FALCÓ, Josep: «Compositores clásicos en el cine español», en Matilde OLARTE (ed.): *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 317-332.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*, Madrid: Rialp, 1965, p. 12. Citado en CUETO, Roberto: «Sinfonías de La Mancha: la música en las versiones cinematográficas de *El Quijote*», *Nosferatu. Revista de Cine*, 50 (diciembre, 2005).
- MICHEL, Gérard: *Ibert*, Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- NIETO, José: «Don Quijote de la Mancha: música y cine», en *El Quijote y la música* [Recurso electrónico]. Madrid: Centro Virtual Cervantes / Centro de Documentación de Música y Danza, 2005-2017. URL: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nieto.htm [Fecha de consulta: 27 de enero de 2017]
- PADROL, Joan: *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*, Madrid: Nuer, 1998.
- RADIGALES, Jaume / FRAILE, Teresa: «Don Quijote de Jacques Ibert: de música en pantalla a música de concierto», en Begoña LOLO (Coord.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 557-576.
- RÓDENAS, Miguel: «Palacio de la Música. La Gitanilla», *ABC* (Madrid), 12 de mayo de 1940.
- RUIZ, José Antonio: «El Quijote en la música. Espejos sonoros del mito cervantino», *Ritmo*, 781 (diciembre 2005), p. 7.
- SIEMENS, Lothar: «El Quijote en la música vocab». En: *El Quijote y la música*. [Recurso electrónico]. Madrid: Centro Virtual Cervantes / Centro de Documentación de Música y Danza, 2005-2017. URL: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm [Fecha de consulta: 27 de enero de 2017]
- TÉLLEZ, José Luis: «Imágenes sonoras de Don Quijote en el cine», en Carlos F. HEREDERO (Ed.): *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 281-293.
- VEGA, Ana: «Don Quijote en la música de cine y televisión», en Begoña LOLO (Coord.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- VILLEGAS-LÓPEZ, Manuel: *El cine. Magia y aventura del séptimo arte*, Buenos Aires: Atlántida, 1940.