Dis - 152

20

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DISCURSO

LEÍDO POR

D. VÍCTOR ESPINÓS MOLTÓ

EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA EL DÍA

2 DE ENERO DE 1941

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SEÑOR

D. JOAQUÍN TURINA

MADRID

SECCIÓN DE CULTURA E INFORMACIÓN

ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES

1941

España en la música universal

Discurso para el ingreso de
D. Víctor Espinós Moltó
en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

«Señora: Donde hay música,
no puede haber cosa mala.»

MIGUEL DE CERVANTES: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Parte segunda, capítulo XXXV.

SEÑORES ACADÉMICOS:

Salvada, hasta donde ello es posible, la distancia de trance y ocasión, he aquí que no encuentro ahora preciso el empleo, entre penitencial y tópico, del *Domine non sum dignus;* y no lo juzgo indispensable (y así os ahorro el tópico, aunque ello haga creer que trato de esquivar la penitencia), porque son demasiado notorios los altibajos entre vuestra decisión —también eminente en generosidad— y mi honra de este minuto y para cuanto Dios sea servido que dure mi existencia, que no puedo ni alardear de haber de pronto descubierto esos altibajos.

No obstante, paréceme conveniente subrayar que en la continuidad de la ilustre vida colectiva a la que os dignáis admitirme, advierto, y debe ser fácil advertirlo, puesto que yo lo advierto, un trasunto de las clásicas fiestas, en que los corredores helenos portadores de antorchas enhiestas y flameadoras cedíanlas a sustitutos encargados de continuar la ruta, sin dejar morir la llama, hasta la meta. Acércome, pues, al ara académica, donde mi ilustre antecesor, Angel María Castell, depositó la antorcha cuyo resplandor esclarecía las rutas del progreso musical de nuestra patria con una generosidad, con una óptima intención y con aque-

lla clara inteligencia que en la comunidad de vuestras labores sucesivas habéis tenido ocasiones tan variadas de conocer y, naturalmente, de estimar.

El gran trabajo de divulgación artística del que, modestamente, rehuyó el dictado de crítico, para recluirse en el menos espectacular y magistral de cronista, alcanzó, ayudado por la enorme difusión de las columnas periodísticas que le sirvieron de tribuna, tal notoriedad, que difícilmente se encontrara en España, y aun en los medios extranjeros a que más fácilmente llegaban nuestras resonancias, profesional, por eminente que fuera, ni amador del arte divino que no enjuiciasen la vida musical española a través de las informaciones o de las crónicas—ya que él no quería llamarlas críticas - de Angel María Castell.

Es muy posible que en la gran masa amorfa de sus lectores fueran infinitos los que ignorasen la tremenda prueba con que el designio de Dios marcó los años posteriores de la existencia laboriosa de mi antecesor, ciego, como vosotros sabéis, que tantas veces habréis sido sus piadosos lazarillos en el tránsito de estos salones y aun en el acceso a este mismo lugar, desde el que, evocando su memoria, os dirijo la palabra. Angel María Castell cuidaba con ingenua coquetería, que hoy llena nuestro espíritu de piedad, de disimular la invidencia en sus escritos (aunque tamaña desgracia creaba para él, en cambio, un clima de aislamiento espiritual propicio al ejercicio acuciado de sus órganos auditivos); trataba, digo, de disimular su ceguera, ingiriendo en sus trabajos algún arrequive del espectáculo, al que, por desdicha, él había de permanecer, como tal espectáculo, ajeno. El ademán característico de un director de orquesta, la *tenue* de algún famoso concertista, el color del traje de la Infanta Isabel, la presencia de alguna personalidad saliente entre los auditores...; por esta razón, y por su estilo vivo y esencialmente periodístico, las crónicas de Angel María Castell reflejaban con palpitación insólita en un cronista ciego, la vibración artísticosocial de la existencia musical madrileña.

Angel María Castell ejerció el periodismo, que fué la disciplina por él más amorosa y tercamente cultivada, en San Sebastián hasta 1902, fecha en la que, de la dirección de *La Voz de Guipúzcoa,* pasó a la redacción del *A B C,* donde alcanzó un lugar distinguido, que a fuerza de laboriosidad y de talento llegó a ser de gran notoriedad y de positiva influencia en el movimiento artístico de la capital de España. Era un tradicionalista, un clásico, que, a lo sumo, cedió ante los estrépitos wagnerianos, de que llegó a mostrarse fervoroso e incondicional seguidor, no obstante lo cual, y por virtud de una tolerancia temperamental, que socialmente le prestaba una cortesanía exquisita, evitó que cayese jamás en un exclusivismo acotado e inerte. Por esa misma razón, todo esfuerzo de arte tuvo siempre en Castell un resuelto y generoso favorecedor, sin la servil adulación que empaña el mejor juicio; pero también sin la tacañería con que algunos pretenden crearse un plinto personal al humillar las obras ajenas, que en último término ni son trascendentales porque su autor lo diga, ni insignificantes porque los tacaños las silencien. Son pocos los artistas hoy consagrados que no hayan sido esperanzas ciertas en manos de Castell, y no es posible averiguar quiénes deberán su gloria al estímulo de aquel adjetivo generoso, afanosamente leído en una crónica que registra el primer vuelo de una vocación entusiasta.

De mí sé decir que en Angel María Castell hallé siempre un tornavoz cordial para las modestas iniciativas de mi vida profesional, para todos los empeños de mi pobre existencia de mínimo operario de la cultura artística de mi país. Fué mi noble predecesor quien trajo al seno de esta Academia el eco de algunas de mis andanzas, recabando de vosotros ayuda generosa, que nuestro honorable presidente tradujo en una aportación personal inolvidable, y hoy, que me llamáis a vuestro seno, no puedo omitir un recuerdo emocionado de aquella especie de voto ideal anticipado para la espléndida recompensa que a mis insignificantes trabajos os dignáis otorgar.

Satisfecho el vehemente afán de saludar como cristiano a la sombra venerable de aquel cuya antorcha me toca empuñar, y asegurándoos mi decidido propósito de colaborar en vuestras tareas sin más límites que aquellos que señalen mis posibilidades de todo orden, paréceme llegado el momento de abordar la materia propia de este discurso.

¡España en la música universal!... Ya comprenderéis que frente a tema de la vastedad que anuncia el epígrafe, de antemano he de comprometerme, más que a explanarlo con todas sus secuelas y consecuencias, a reducir sus términos a las líneas generales en las que podamos encontrar, aquí o allá, huellas españolas en la música del mundo. Concretaré, pues, las alusiones y referencias, agrupándolas de suerte que, escapando a la tentación de la estadística comentada, no ceda tampoco al impulso, explicable en todo investigador, de no dejar ningún detalle fuera del informe que se apresta a someter a la consideración de su auditorio. Ello me permitirá, además, guardar algún espacio para la rama particularmente frondosa y significativa que del tema brota y que se refiere de modo específico a la importantísima colección de realizaciones musicales de la obra maestra de Miguel de Cervantes, que me ha sido dable reunir (hoy la más importante del mundo, aunque incompleta) en mis amadas Bibliotecas Circulantes del Ayuntamiento de Madrid, que tanto os deben; porque nada hay tan expresivo en cuanto a homenaje al rendido por Apolo a la minerva hispana como estos intentos de traducir la más española —tan universal como española— de las producciones cervantinas a la lengua inefable de los bellos sonidos acordados. Empecemos, pues, con vuestra licencia.

Era natural que una porción del orbe tan rica en sugerencias de todo orden, y madre de una de las primeras literaturas del mundo, había de ofrecer un fecundísimo panorama, entretejido de posibilidades capaces de despertar la emoción lírica en el pecho de los compositores que, de un modo directo o reflejo, desde antiguo, pero especialmente

a partir del Romanticismo, gustaron de los pintorescos temas españoles —paisajes, danzas, historia, leyenda, etc.— para páginas sin un propósito objetivo en general y con el valor real de impresiones subjetivas, no siempre vividas, porque no es infrecuente el caso de compositores que han fiado a su imaginación el éxito de lo que llamaremos color local en sus producciones. No aducimos el hecho en son de censura. Todos hemos hallado alguna vez digno de elogio, por su verdad trascendente, el paisaje pictórico que jamás hemos recorrido ni admirado. Este es el misterio del arte creador y fecundo.

La lista de obras inspiradas en temas españoles es muy extensa, siendo, en cambio, relativamente reducida la de los compositores ilustres que los han desdeñado. En sus obras aparece nuestra patria como musa inspiradora, en algún aspecto y por algún motivo, aunque sólo sea de soslayo, como acontece, por ejemplo, con aquella obertura beethoveniana que suele conocerse con el título de *La batalla de Vitoria,* pero que en la intención del coloso de la sinfonía era un puro homenaje —puro en el sentido menos puro— al inglés Wéllington, vencedor —con los españoles, *s'il vous plait*— de los franceses en Vitoria, y que en realidad, por su significación belicosa y patriotera, se apoya más en el clima propicio de la exaltación política de las multitudes que en cualquier otra consideración, y en la que abundan las onomatopeyas castrenses, como redobles, disparos, agrias trompeterías, más las menciones agradadoras del Segismundo británico: del *Rule Britannia,* la canción de Malborough y, por fin, del *God save the King.* ¡No queda mucho de Vitoria, es decir, de España —ya que no para España—, en todo eso, que no sea la simpatía indirecta de Beethoven, teutón, por haber proporcionado al inglés la ocasión de un triunfo sobre los franceses! Por cierto que esta producción de circunstancias, que en modo alguno puede considerarse en primera línea en la producción del genio, es acaso la única página que le hizo ganar dinero en su atormentada vida.

Y aquí viene bien recordar a otro insigne teutón que, también con motivo de un hecho histórico relacionado con nuestra Patria, se creyó en el caso de rendir homenaje al imperialismo británico con una obra admirable de su fecunda e ilustre minerva. Nos referimos a Händel y hablamos del *Te Deum* por él escrito para dar público testimonio entre los ingleses de su satisfacción por la firma de la paz de Utrech, que ponía término a la guerra de Sucesión a gusto de Inglaterra, que en ese Tratado famoso afirmaba su dominio mediterráneo a costa de España: Menorca... Gibraltar...

Si agregamos la pérdida de los Países Bajos, el Milanesado, Nápoles, Cerdeña, parecerá razonable que no pudiéramos poner fervor ninguno si nos viésemos obligados a entonar el *Te Deum* de Händel, y aún que soñemos que un día pueda algún compositor español escribir el *Te Deum* de réplica histórica al del autor inmortal del *Mesías*. Pasemos.

Son, pues, muchos, decíamos, los compositores emocionados ante algún perfil folkórico o romántico de España, que ya había dado formas de danza a los clásicos, como el pasacalle y la corranda, la gallarda y el bolero; temas para ecos pianísticos u orquestales, y aun, más adelante, abundante material para producciones rapsódicas como las que se deben a Anglebert, Sejan, Eller, el secentista Giaccio, con sus *canzonete in aria spagnola;* Raff, Ascher, Valdimare, Gensen, Glinka, colector personal de nuestras canciones populares; Chabrier, Gottschalk, autor de aquella extraordinaria jota aragonesa para doce pianos cuyo estreno en un teatro de la Habana dió lugar, por la tardanza de una mutación, a un verdadero motín, que acaso hubiese estado más justificado al término de tan ridícula aglomeración instrumental; Liszt, nuestro huésped de 1845; Moszkowski, Godefroid y tantos otros, cuya lista cerraremos con el nombre de Rimsky Korsakof, en su célebre y manoseado *Capricho español*, cuyas agradables y pintorescas sonoridades orquestales laten con frecuencia en las salas de conciertos del mundo, y que no se ha limitado, como tantos otros, a con-

siderar tan sólo como españolas las encantadoras desinencias meridionales, que para tantos músicos y no músicos son la única representación genuina de la música española.

En la lista que acabamos de consignar hay los que se han abandonado a las invenciones de su imaginación o genio creador, entre los que son cimeras las páginas de la *Iberia* o de la *Soirée dans Grenade* debussynas, etc., y Ravel con su irónica *Heure espagnole,* su *Bolero,* pedido hoy en préstamo a los repertorios sinfónicos por las orquestinas de los *dáncings*. Agreguemos los nombres de Corelli, Duvernoy, Cecilia Chaminade, Waldteufel, Schumann, Schúbert, Elgar... Entre los temas históricos españoles más frecuentados por músicos extranjeros figura la epopeya colombina, que era lógico emocionase a los artistas sensibles de cualquiera de las disciplinas que el hombre puede cultivar. Unos, por el hecho insigne; otros, por la figura no menos insigne de su protagonista. Hay, pues, oberturas, poemas sinfónicos, cantatas y obras escénicas de Botessini, Buck, Cocquard, David, Hummel, Wágner, Darondeau (escribió un *ballet* que se llama *Pizarro),* Stearzer, autor de otro *ballet* titulado *Montezuma;* Paganini, Portogallo, Ricci, Spontini, a quienes sedujo la heroica figura de Hernán Cortés; Vandeerbroeck, autor de una ópera titulada *Los incas, o Los españoles en la Florida.* Y cerremos este ciclo con el nombre del alemán Stadtfeld, que rindió homenaje a la epopeya íntegra con su obertura para gran orquesta, cuyo ambicioso título es *El descubrimiento de América.* Conocemos una veintena de producciones musicales en que vibra el resplandor de la gesta humana, que es la primera después del advenimiento a la tierra de la Divina Humanidad de Cristo.

Otras figuras históricas han sido cantadas en la música universal, y de ellas alcanza la palma la recia silueta de Rodrigo de Vivar, que ha dado ocasión a una docena de composiciones en que asume unas veces el protagonismo el aliento heroico de las gestas admirables del caballero burgalés, y otras el efluvio amoroso, que, con la figura inte-

resante de Jimena, pone un remanso espiritual y hogareño en la asendereada existencia del caudillo inmortal. Los nombres más ilustres registrables en este capítulo son los de Massenet, Salieri, Sacchini y D'Indy, que estrenó en el año 1883 una cantata para barítono, coro y orquesta titulada *La cabalgada del Cid*. Massenet, como es sabido, se apoya en Corneille, eco a su vez, desenfadado, de Guillén de Castro.

Otras figuras de gran resplandor en la historia de nuestra patria han solicitado la atención de los compositores. Así Velázquez, Murillo, Juan de Austria, Almanzor, Carlos V, Carlos II, Gonzalo de Córdoba, el Duque de Alba, Doña Juana de Castilla, María de Padilla, Mudarra, el de la fuerte espada; el Príncipe D. Carlos, Doña Blanca de Castilla y otros más han puesto anécdotas de su existencia señera sobre los escenarios líricos o en las pautas de cantatas y fantasías, no siempre correspondientes en importancia estética a la trascendencia histórica de los protagonistas. Como nota interesante en el ámbito de la música sacra citaremos un *Oratorio* del italiano Vittori, que en 1588 rindió con él un homenaje al santo fundador de la Compañía de Jesús. A esta venerable referencia opondremos la grotesca de una ópera del austríaco Pauer, que estrenó en 1850 una ópera titulada *Don Riego*, el mismo cuyo nombre lleva ese himno, musicalmente deplorable, que no ha sonado en España sino en instantes de máxima abyección política y social, y no es más que una contradanza de rápida carrera política en el único ambiente en que podía medrar.

No será preciso insistir en la observación de que, a remolque de libretistas sectarios, muchos de los compositores no han hecho otra cosa que poner en solfa la leyenda negra, como Verdi en el *Don Carlos*, Donizetti en *La favorita d'il Re*, como Pazini en *Il duca d'Alba* y el mismo Beethoven en *Egmont*. Por cierto que este mismo maestro inmortal ha escrito una de sus mejores partituras para una acción, como la de *Fidelio*, que solemos llamar *Leonora*, situada en Sevilla, sin que el ambiente español se traduzca

para nada en las páginas magistrales. El libretista tampoco se cuidó ni de que parecieran españoles sus personajes, al menos por el nombre, salvo cierto gobernador que se llama Don Pizarro. El carcelero de la prisión sevillana, lugar de la acción, nómbrase Rocco, como un siciliano cualquiera.

Este ambiente español, más o menos arbitrario, puede observarse en *El barbero de Sevilla* de Paisiello, en la obra insigne rossiniana del mismo nombre, en *Las bodas de Fígaro,* del prodigioso Mozart, que introdujo personajes españoles en *El rapto del serrallo.*

Pero en todas estas producciones el origen literario es indirectamente hispano, y siendo menos en número, son mucho más importantes en calidad las obras musicales inspiradas en los grandes mitos literarios españoles, lo cual se explica, primero, por la superior excelencia de la fuente, y después, por la más viva inspiración de los más grandes maestros, que se han visto subyugados por la aureola gloriosa de ciertas figuras imperecederas, manantial de admiración eficaz para un músico, o bien por la belleza y el interés de la anécdota o de la intriga, aprovechadas o urdidas por el genio del dramaturgo.

Nuestros autores del Siglo de Oro tienen brillante representación en las páginas musicales de *La estrella de Sevilla,* cuyo asunto ha tentado a varios compositores, como Balfe; en la producción de Schúbert, basada en un episodio de *La fuente de Mantible,* y en la música de escena escrita por el mismo insigne vienés, para la obra *Rosamunda,* con el asunto de otra comedia también calderoniana.

El genial creador de *La vida es sueño* ha ejercido particular influencia entre los músicos alemanes y del norte de Europa, extendiéndose también a esta disciplina artística la honda huella causada en la cultura sajona por el primero de nuestros dramaturgos. Rheinberger tiene una ópera, titulada *Wunderthatiger Magicus,* relativa a *El mágico prodigioso;* el danés Lassen tradujo en música *El mayor encanto amor,* con el título *Ueber allen Zauber Liebe;* Humperdink se creyó con arrestos para una ópera que se

titulase *El Alcalde de Zalamea* (con el nombre de *Pedro de Zalamea* hay otra de Godard), en la que tiene poca aplicación la musa delicada que hizo nacer la deliciosa partitura de *Hansel und Gretel;* y debemos citar a Hoffman, autor, en el siglo XVIII, de una tragedia lírica titulada *La Croix sur la Baltique,* también de la minerva calderoniana.

El gran predicamento que Calderón, por ejemplo, alcanzó en Alemania, en calidad de máximo exponente de la literatura dramática de un país que sabía poner vallas de heroísmo y fosos de sangre a la brutal expansión imperialista napoleónica, pasó por encima de las diatribas heréticas de Schopenhauer contra el «mito cristiano, el culto imbécil y grotesco al eterno femenino, el principio inadmisible y fantástico del honor caballeresco y las sutilezas del amor quintaesenciado» que son fundamentos inevitables del teatro de Calderón y de sus gloriosos contemporáneos españoles.

Pero, en realidad, los mitos literarios románticos españoles han movido las cuerdas de la lira apolínea con mayor frecuencia y eficacia, de manera que las óperas, italianas o no, pero sobre todo las primeras, basadas en asuntos teatrales hispanos de ese período, se han incorporado para mientras haya ópera en el mundo a los grandes repertorios.

¿Quién no conoce, aunque sea fragmentariamente tan sólo, *Il trovatore* del magnífico y eternamente joven Verdi, a cuyas melodías había de dar estribo, cooperando a éxito tan universal, nuestro soldado dramaturgo García Gutiérrez? Otro tanto podemos decir de *La forza del destino*, trasunto musical del altisonante *Don Alvaro*; bella partitura, pero mucho menos popular que *Aida, Otello* y otras hermanas suyas.

La leyenda de *El estudiante de Salamanca* ha impresionado a muchos operistas desde que el alemán Augusto Bungeert estrenó en Léipzig, en 1844, una ópera cómica sobre tal asunto y con el título literalmente traducido. Schúbert, de quien ya hemos hablado como compositor hispanófilo, escribió una comedia musical titulada *Die freuden von Salamanca*, y otra, *Alfonso y Estrella,* cuyo origen clásico

español es notorio, obras menos conocidas que la ya nombrada *Rosamunda*, aunque ambas son dignas del estro feliz y elegante de este gran músico, que, poco menos que ignorado en ciertos extensos sectores del público vulgar, debe hoy inesperada popularidad —¿quién se lo había de decir?— al gran enemigo de la verdadera música, por lo mismo que es, con el disco fonográfico, lo que más se le parece: el cinematógrafo sonoro.

La otra gran epopeya hispana de la primera reconquista, y que llena de luz de amor y resplandor de heroísmo ocho siglos de la más gloriosa historia nacional del mundo, impresionó a más de veinte compositores de todo el orbe, desde Gretry *(Les maures en Espagne)* hasta Moszkowski, cuyo *Boabdil* vió la luz de la batería en 1892, señalándose el siglo XVIII por la abundancia de obras que guardan relación con la tremenda lucha hispanoárabe, por la anécdota o por las figuras en dichas obras honradas. Hay varios *Almanzores*, uno de ellos de Meyerbeer; varias tomas de Granada, Zoraidas, Abencerrajes, y hasta en días más cercanos a nosotros la ópera de Gounod *El tributo de Zamora*, cuya fuerza lírica no negaremos, aun persuadidos de que la entrega de las cien doncellas es tan famosa como desmentida está por la crítica histórica.

Otras resonantes gestas españolas, o en que España ha tenido una principal participación, hemos de hallar registradas por la musa operística, como *La bataglia di Lepanto*, de Genovés; *La bataglia italiana, o de Pavía*, de Hermann, del año 1555; el *Escipión en España*, de Caldara; *Los aragoneses en Nápoles*, de Conti; etc.

La fuerza trágica de la terrible historia recogida y perennizada por Vélez de Guevara en su admirable *Remar después de morir* emocionó a crecido número de compositores, casi todos ellos italianos y casi ninguno digno de una mención especial, como autores de sendas *Inés de Castro*.

Dediquemos un recuerdo al inglés Mackenzie y al francés Foignet, que eligieron para protagonista de una obertura y de una ópera, respectivamente, a Miguel de Cervantes.

La faceta taurina de nuestro país es quizá en nuestro folklore la más aludida—especialmente en confusión con el folklore específicamente andaluz—en canciones, danzas y obras menores; pero no conocemos sino obras lírico-dramáticas de Bizet, cuyo «toreador», a fuerza de hacerse universal, tiene la menor cantidad posible de torero español; Ravel, que ironiza harto en su poco grata *Heure espagnole*, y el alemán Hofmann, que ha escrito un drama musical titulado *Der Matador*.

Una de las figuras más recias que ha engendrado el genio hispano, y de las más luminosas y fecundas en la literatura universal, a la que ha pasado con el nombre y el tratamiento en español, aparece ahora en nuestro inevitablemente rápido y aún así para vosotros penoso recorrido: Don Juan.

El tipo inmortal ha merecido la preferencia de músicos de primer orden: todo honor se debe a tan gran señor y señoreador de la poesía y de la dramática; también de la ilusión femenina. Si bien es cierto que hay un Dargomyzski que osa traducir al lenguaje de los bellos sonidos el cínico parlar y el desvergonzado hacer del amador profesional, su empeño es vano (a pesar del refuerzo que para su obra—un recitado permanente—supone la feliz orquestación de Rimsky), yendo precedido del *Don Juan* interesantísimo de Gluk, el *Don Juan* asombroso de Mozart, y seguido del gran poema sinfónico de Ricardo Strauss. Del *Kamennoi göst*, o sea *El convidado de piedra*, del moscovita antes mencionado, no se acuerda nadie. En el *Don Juan* de Gluk brillan la facundia y el aliento renovador del autor inmortal de *Orfeo*. Casi a la par surge radiante el *Don Juan* de Mozart, sobre el libro italiano de Da Ponte y con el título *Il disoluto punito, ossia Il Don Giovanni*. El libro está calcado en otro mediocre utilizado por el veneciano Gazzaniga, autor de un *Don Giovanni Tenorio* sin importancia. No hay modo de admirar suficientemente la emoción, la trágica grandeza, junto a la bulliciosa jocundidad y el irreverente cinismo, de estas páginas maravillosas, de las que no diremos, porque no es esta la ocasión, sino que

puede asegurarse que no hay un mito literario español (y no olvidemos la trascendencia y la enorme fecundidad artística de *Don Juan)* que haya tenido más digna—como que es genial—traducción en la música extranjera.

No se explicaba la bondad rectilínea de Beethoven que Mozart hubiese aceptado un asunto a su juicio tan repugnante; pero Mozart lo ennoblecía todo, y si hay en esa aceptación algún pecado, con las salvedades de rigor digamos «O felix culpa»; porque esa pretendida culpa pone el más cabal españolismo de Don Juan en la más perfecta de las óperas de su tiempo y una de las más geniales de todos los tiempos, y desde luego a inmensa distancia de los *Don Juan* del ya citado Dargomyzski, de Rignini, De Gardi, de Raimondi, etc. Puede decirse que la fama del mito tenoriesco musical salta de Mozart a nuestro contemporáneo Strauss sin obstáculo alguno. Y en resumida forma, para pasar cuanto antes a otro aspecto interesante de nuestro tema, consignemos que son incontables los músicos—grandes, mediocres o ínfimos—que han elegido para ciertas páginas, de uno u otro género, alusiones hispanas que con frecuencia no pasan del título: así, las *Meprises espagnoles*, de Boieldieu; *Die Franzosin in Spanien,* de Fesca; los *Boleros* y *Cantos de amor españoles,* de Schumann; *Le muletier de Tolède,* de Adam; las variaciones sobre *Les folies d'Espagne,* de Anglebert, que se adelantó en esto a Corelli; *The doctor of Alcántara,* de Eichberg; las óperas de asunto hispano de Linley; el *ballet* y la *suite* española de Salvayre, y otras muchas obras que harían interminable esta nómina y entre las que por sí misma destaca la encantadora *Preciosa,* de Weber.

La última manifestación de la influencia española en la música escénica extranjera de que por ahora tenemos noticia es una composición del eminente compositor italiano Wolf Ferrari sobre un libro inspirado en *La dama boba,* de Lope de Vega, debido a la pluma ágil del poeta Mario Ghisalberti, que no ha querido, y Apolo se lo pagará, fal-

tar al respeto debido a la deliciosa invención de nuestro áureo Fénix en una de sus más encantadoras farsas, osando para ella suplementos de interés escénico más o menos afortunados. Tan sólo al término de la jornada central vemos a la pluma del adaptador perseguir emociones melodramáticas, aunque, dichosamente, sin grave daño de la lógica y sin agravio del buen gusto.

Wolf Ferrari, ganado por una afición que le honra en el espíritu lopista, y de modo particular por el genio a un tiempo ardoroso y delicado del Fénix de los Ingenios, no conocía suficientemente el idioma castellano cuando se lanzó denodado a la ardua tarea de traducir *La dama boba* de un modo literal con ayuda de los diccionarios, para él absolutamente indispensable, porque, según lo declara, «*Non capivo lo spagnolo che io mi ero immaginato assai simile all'italiano piu di quanto non fosse*»; y no era eso todo: Wolf Ferrari se encontró con una nueva dificultad, «*peggio che mai era un spagnolo antico*».

Ghisalberti, con el título de *La ragazza sciocca*, ofreció al maestro veneciano la sustancia de la acción original condensada en tres actos, desnuda —y nadie sabrá reprochárselo— de la magnificente floración verbal y del profuso follaje barroco del dorado seiscientos de la dramática hispana.

Palpita en la ópera *La ragazza sciocca* aquella sutileza, aquella soltura de mano, aquel gracioso arcaizar de otras páginas de Wolf Ferrari, de las que *Il segretto di Sussana* es aquella a través de la cual conoce a este compositor admirativamente la masa del mundo filarmónico selecto de España. No se trata, pues, de la conjunción de dos temperamentos similares o paralelos, sino del firme deseo de un compositor de acomodar su musa, de vuelo un tanto restringido, pero siempre elegante y pleno de intención, a un panorama casi infinito, aunque profundamente humano, no obstante lo cual claro es que se unieron en *La ragazza sciocca*, de una manera más o menos directa, dos ingenios adaptables. Lope, por ser de todo, ya había intentado el

libretismo -egregio libretismo— de ópera, porque no podemos olvidar que Lope se envanecía de que su *Selva sin amor* haya sido la primera comedia «toda cantada, cosa nueva en España,» que se ofreciera en su patria a los Reyes y a los Infantes. En las páginas de *La ragazza sciocca*, un elegante designio tradicional, agudamente vertido en fórmulas modernas —que no quiere decir modernistas— actuales en el sonar, pero dulcemente emocionales en la definición tonal, resuelta por predominio de los tonos mayores, singularmente el franco y luminoso «do», la sensibilidad del compositor capta, si no de un modo genial, de modo eficiente, el ambiente ya patético, ya levemente grotesco, en un fluir aristocrático de *cantabili* de pura cepa toscana, en un fino agrupar voces sobre una orquesta en que la técnica más se disimula que se exhibe, como un comentario persuasivo en su empeño de ser apoyo y gentil subrayado, lleno de intención evocadora, a dos leguas del *pasticcio*, de espaldas al énfasis y aun adelgazando la filatura en episodios característicos mediante el empleo de los instrumentos de púa, en busca de una leve y picante arqueología fonética. Las más bellas y asimismo las más regocijantes escenas de la comedia de Lope logran feliz —en ocasiones felicísima— traducción en la labor del músico italiano.

Y porque no perdiese Italia un nuevo modo de hacer sonreír a su enlutada y dolorida hermana en armas y en fatigas, como antes en historia y en amor, nuestra España, por el teatro de la Scala de Milán —donde, como teatro señero en la sede del glorioso operismo italiano, se estrenó en febrero de 1939 *La ragazza sciocca*— fué llamado el español José María Sert para decorar la escena y vestir los personajes de este trasunto de *La dama boba*, que lo realizó con el donaire, con la precisión, con la gallardía española que podían esperarse de tan ilustre mano, con cierto propósito estilizador que nada tiene que ver con aquellos otros sintetismos o sintetizaciones teatrales que son hartas veces efugios de sordidez o pretextos para la impotencia. No de otro modo el propio Lope, para su ya citada *Selva*

sin amor, tuvo como colaborador escenográfico aquel a quien el vate inmortal alude en la conocida dedicatoria de su égloga, diciendo: «La máquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentino por quien Su Majestad envió a Italia...»

No es preciso subrayar esta dichosa conjunción italo-hispánica, idéntica en el sentido, renovada a los trescientos años, que es fugaz lapso para el amor entre dos pueblos de historia rutilante que se comprenden y que se abrazan.

Ni siquiera sería conjetura demasiado aventurada la de afirmar que la música—por desdicha perdida—de *La selva sin amor* pudiera deberse a un autor italiano, ya que las relaciones de toda índole, y de modo especial las artístico-musicales del momento entre ambas penínsulas mediterráneas, eran tan estrechas como lo consigna— y precisamente para Milán—aquel vehemente seguidor de Lope, músico, novelista, poeta, viajero, pícaro, y por fin clérigo arrepentido, que se llamó Vicente Espinel.

Y de este modo la trayectoria ideal entre *La selva sin amor* y *La ragazza sciocca* es como un hilo de oro entre las dos grandezas de la hispanidad: la que atardecía, con resplandores de cenit, en 1629, y la que ahora amanece con fulgores ígneos, y en el un cabo y en el otro Italia, amable, sonriente, fraterna en la guerra y en la paz.

El mito literario español de Don Quijote es en la literatura universal el más perseguido por los compositores. Existen varios Otelos, algunos Hámlet, varios Mácbeth; como ya hemos visto, los españoles Don Juan y Don Alvaro; Fausto, Shylock y—en orden menos ecuménico—Carmen, Fígaro, Manón, Falstaff, Wérther... Quijotes musicales —para decirlo de un modo rápido—no hay menos de medio centenar, procedentes de todos los países, de las más distanciadas minervas y en la mayor parte, por no decir todos, de los géneros de composición.

La obra inmortal de Cervantes Saavedra ha sufrido como ninguna otra de las imaginaciones del género humano

los riesgos del trasplante. El lienzo, la escultura, la versión sonora, quedan harto por bajo de la vigorosa humanidad, de la exuberante fantasía, con que vive en nuestro corazón el inefable caballero.

Por esta razón se advierte que casi siempre en las producciones meramente instrumentales o sinfónicas hay un mayor acierto, porque sobre su inconcreción y abstracción orgánicas vive sin dificultad nuestra propia interpretación del personaje o del suceso, que en la realización plástica y corpórea (apariencia física, actuación y fingimiento, vestuario, decorado..., en suma, limitaciones y deformaciones del ideal) resultan disminuídos, cuando no envilecidos, como en el caso del *ballet* de Minkous, coreográficamente interpretado en Moscú por el famoso bailarín Petipá. ¿Imagináis lo que puede ser cualquiera de los sabrosos coloquios entre Alonso Quijano y su escudero traducido en un paso a dos bailado por Don Quijote y Sancho sobre un coruscante *allegretto?* ¡Como si no fueran bastantes ni asaz risibles las zapatetas tragicómicas que en Sierra Morena dió «con los pies por alto, en carnes y en pañales,» el infeliz y enamorado caballero!

La música popular de nuestro país apenas ha sido aprovechada por los compositores de obras quijotescas: los pocos que han utilizado nuestro folklore se limitaron a transcribir *talis qualis* algún motivo de danza, como lo hace Rubínstein en su poema sinfónico con el llamado baile castellano de «la carrasquilla», o Méndelssohn con un bolero no muy auténtico, como tantos otros que figuran en la producción de maestros de gran relieve, o imitaciones como las seguidillas, diremos sintéticas, de Massenet en su grotesco *Don Quijote*.

En las páginas de este modesto trabajo queda consignada la nómina de las obras musicales inspiradas en el ingenioso hidalgo. De ella os hago gracia; pero estimo de mi deber dedicar algunas palabras a la primera manifestación lírica del libro inmortal y cuyo título es *The comical history*

of Don Quixotte, de Enrique Purcell, el más grande de los músicos ingleses, menos conocido en España de lo que su importancia como figura representativa y la extensión y mérito extraordinario de su obra merecen. Nació en Wéstminster en 1658, y allí mismo murió en 21 de noviembre de 1695.

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

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

No es *The comical history of Don Quixotte,* de Purcell, una partitura orgánica, sino una colección de fragmentos (vocales o de escena) para la primera, segunda y tercera partes del *Don Quixotte* del comediógrafo varias veces colaborador del eminente organista de Wéstminster, con quien firmó las obras *The virtuous wife, A fools preferment, The marriage in haters mat ched, The Richmond Heiress* y *Sir Barnaby Whigg*, que es de los poetas sobre

cuyos cañamazos literarios trabajó Purcell (casi todos han sucumbido, bajo la memoria del nombre del compositor, en el olvido, que suele condenar los esfuerzos de los libretistas) el que permanece: Tomás de Urfey, autor de la adaptación teatral *The comical history of Don Quixotte.*

El número de las obras legadas por Purcell a la posteridad es prodigioso; tanto más prodigioso cuanto que nuestro autor, como los predilectos de los dioses, murió joven: un año después de la aparición de *The comical history of Don Quixotte,* agotado por una tuberculosis implacable.

Cuando el trabajo incesante y la consunción van agotando las reservas de Purcell, vemos aparecer coadyuvantes de su obra admirable: de ese modo, su hermano Daniel se vió en el caso de acabar su *Indian Queen;* Jhon Eccles se encargó de poner fin a la música de la *Comical history,* y así algunos otros.

Cuanto más se estudia la obra de Purcell, más razones existen para deplorar que una muerte prematura impidiese a este gran músico llegar al término de su evolución total.

Purcell ofrece a la consideración atenta del observador, en la estructura de su obra, verdaderas audacias: segundas sin preparación y agregaciones de sonidos, así como otros progresos en el empleo de los recursos orquestales, que producen verdadera sorpresa. Desde luego, ninguno de sus contemporáneos ofrece tales particularidades, aunque sea preciso reconocer que el sistema armónico de Purcell es poco complicado y que emplea con harta frecuencia, en cierta doliente monotonía, el modo menor; pero, en cambio de esto, su facilidad, su elegancia en la modulación, su fino sentido dramático, de que hay magníficas muestras en su *Don Quixotte,* revelan a nuestro admirable compositor como un enemigo irreconciliable de la vulgaridad, aun inspirándose con plausible frecuencia en esencias líricas populares, ya en el ritmo, ya en la melodía, lo cual hace a menudo palpitar en las obras de Purcell el espíritu nacionalista.

RABASD

Se habla de la influencia de Lully sobre Purcell; pero sería injusto no ver en el gran compositor inglés sino un reflejo del arte continental. Aunque su producción no ofrezca los caracteres y el perfume de la madurez, es lo bastante rica y lo bastante varia para que su nombre esplenda con luz propia. La Revolución representó en Inglaterra, como es explicable y se realiza en todo caso, y algo de esto sabemos nosotros, un grave tropiezo para la existencia misma de la música, así religiosa (las iglesias eran derribadas o incendiadas, sus magníficos órganos destrozados a hachazos por el feroz fanatismo puritano) como por lo que toca a la música profana y en general al arte escénico; bastará recordar que en 1647 el llamado «Parlamento Largo» decretó la clausura de los teatros en términos de que se puede juzgar leyendo las siguientes alusiones, dedicadas por el decreto a los cómicos o farsantes: «Arrogantes rufianes que, como asnos vestidos de piel de león, imaginan ser grandes personajes y se mueven tan pomposamente como podría hacerlo un César.»

Crómwell, sin embargo, estimaba la música y mostró afán porque Inglaterra tuviese ópera como la tenía Italia. Fué precisa, no obstante, la Restauración para que la música, en todos sus órdenes, recibiese el trato que le es debido. Carlos II emuló en esto a sus antepasados los Reyes músicos de los comienzos del siglo XVI, de quienes fué el divino el arte predilecto, así como de las Soberanas que llenan con sus nombres el decurso de esa centuria. Todos ellos fueron amadores—algunos muy fervorosos y distinguidos—del arte musical. Isabel de York, esposa de Enrique VII; Catalina de Aragón, la infeliz víctima del disoluto Enrique VIII; este mismo Soberano, Ana Bolena, Eduardo VI, María Tudor y la Reina Isabel eran virginalistas de rara habilidad. Bajo la sugestión de lo alto, así la Corte como la sociedad inglesa de esos revueltos días tuvieron en mucho a la música, a los compositores —especialmente para el virginal precursor del clave y demás instrumentos de teclas— y a sus intérpretes.

En las importantes y numerosas obras religiosas de Pur-

cell se advierte, voluntario o no, profundo sentimiento dramático. En cambio, en su enorme obra profana brilla esplendorosa su ciencia del contrapunto y los estilos, a que acude frecuentemente, ya imitativo, ya fugado, de que hay muy notables muestras en *The comical history*. Sin razón, en cierta epístola al cómico Garrick, enjuiciaba Arne que la música dramática de Purcell, aunque de factura excelente, era música de catedral (muy pronto veréis que eso no es cierto), en nada conforme al gusto del público. Es de suponer que no echaremos en cara a Purcell el haberse adelantado a Bach y a Händel en el empleo de determinadas formas musicales que a Arne se le antojaban pletóricas de aroma clerical.

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

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

Esta afirmación, por seguir harto rigurosamente la definición que muchos dan todavía, siguiendo a Littré, de la ópera —poema dramático puesto en música, o más bien gran poema lírico compuesto de recitados, canto y bailes, sin discursos o diálogos hablados—, no nos parece ajustada a la realidad. De este modo, ¿qué sería la ópera cómica fran-

cesa? Según la definición, Purcell no habría escrito sino una ópera: *Dido y Eneas*, y eso no es verdad.

La muerte de Purcell determina el comienzo de una visible decadencia para la música británica, que, falta de aquel luminar, acabó sumergida, como el resto de la música europea, bajo las olas de miel de la lírica italiana. Más tarde, Händel, un alemán, dominó absolutamente en el mundo artístico; después, Méndelssohn. Hoy asistíamos a un renacimiento también visible del divino arte en Inglaterra; pero no apareció hasta ahora la figura capaz de llenar y honrar una historia artística como llenan y honran la de Inglaterra el nombre y la obra de Enrique Purcell, el autor de *The comical history of Don Quixotte.*

El nombre de Purcell empieza a figurar tímidamente en los programas de nuestros conciertos. Para muchos aficionados y aun eruditos de estas disciplinas artísticas, Purcell será acaso el autor de unas cuantas páginas por las cuales la música inglesa no hará del todo mal papel junto a las armonías inmortales creadas por los grandes maestros consagrados e indiscutidos: un «vieja peluca» que no importará tener alguna que otra vez en cuenta. Sin embargo, es lo cierto que Enrique Purcell es el nombre más glorioso en el período que se extiende en la historia de Inglaterra desde el año 1660 hasta mediados del siglo XVIII, lapso con razón considerado como la edad de oro de la música británica.

Por este motivo nos parece de rigor dedicar en esta ocasión solemne atención especial, que he de abreviar en vuestro obsequio cuanto me sea posible, a esta pleitesía lírica en honor de nuestro gran Cervantes y de su obra maestra, para compensar de algún modo la injusticia con que el crítico francés Lavoix, en su curioso folleto *Les traducteurs de Shakespeare en musique,* dice, al acabar su rápido camino en busca de las realizaciones musicales del gran trágico, lo que sigue: «*Le lecteur a pu remarquer que pas un nomme anglais n'était présente sous notre plume.*» No obstante, Lavoix, que cita a algunos compositores ingleses, no habla sino de pasada, muy incompletamente, de

las obras de Purcell, y por supuesto, sin nombrar la extensa partitura escrita por nuestro autor para el *Timón de Atenas*, el *Rey Ricardo II* y otras composiciones, que constituyen anillos de la recia cadena—más de cincuenta obras dramáticas—de que es eslabón central el *Dido y Eneas* y en que está la contribución del gran músico inglés a los asuntos nacionales a través del más excelso de sus poetas.

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

Bien pudiéra Fitzmaurice Kelly, cuando alborozadamente señala que es inglesa la primera traducción del *Quijote*, editado a todo lujo en castellano en Inglaterra, donde vió la luz la primera biografía de Cervantes, como es inglés el primer comentario del *Quijote*, y de autor y prensa ingleses, como es bien sabido, la primera edición crítica del texto inmortal cervantino; bien pudiera, repetimos, el eminente crítico e historiador haberse envanecido de que sólo ochenta años después de la aparición del *Quijote* fuera asimismo la minerva inglesa la que se apresurase a intentar la traducción al lenguaje inefable el espíritu cervantino en su más insigne manifestación.

Jamás hemos creído, y bueno será hacerlo constar, aunque no falta quien lo defiende, que el éxito extraordinario del *Quijote* entre los ingleses haya de responder necesariamente a paralelismo entre el quijotismo hispano y el puritanismo inglés. Un Don Quijote puritano careciera del penetrante perfume de humana espiritualidad universal y comprensiva del héroe inmortal. Habría que buscar en otros motivos más hondos la razón del afecto de Inglaterra por Cervantes y su gran novela, y que era por él cordialmente correspondido. El autor del *Quijote* habla siempre de Inglaterra y de los ingleses con afectuoso respeto y cortesanía, que por mejor encarecerla llamaremos española,

que no podemos asegurar que haya sido siempre correspondida.

Pero estas consideraciones nos apartan de nuestro camino y corren el riesgo de hacérseos enfadosas por impertinentes. Añadiremos sólo que *The comical history of Don Quixotte* es un nuevo y singular documento que añadir a la ilustre relación de los demostrativos del homenaje de la minerva universal y de la admiración de los orbes al libro inmortal.

Los números que componen la partitura de Purcell, y que constan recogidos en el tomo XVI de la magnífica edición infolio patrocinada por The Purcell Society, aparecida en 1906, son siete, y no nos atrevemos a aseverar que esté completa la producción; pero debemos creer que figuran en ella todos los documentos de que se tiene noticia en los fondos de las bibliotecas o colecciones británicas. Son ilustraciones o arias intercaladas a lo largo de la acción de los actos segundo al quinto inclusives. No figura página alguna musical adscrita a la jornada primera.

La escena primera del acto segundo se desarrolla en la posada de Vicente —*a Humourus— Host or Inn-Keeper,* y acaba con la burlesca ceremonia de ser Don Quijote armado caballero. Una marcha procesional, una danza y un aria del mesonero, que exclama: «¡Cantemos ahora en honor de las armas y de los guerreros!...»

Corresponde el segundo número (acto tercero, escena segunda) al episodio de los galeotes, cuya acotación de escena se fija así en el libro de Urfey: «Montañas y rocas al fondo de bosque oscuro.» Liberados los maleantes, Ginés de Pasamonte, saliendo del grupo de forzados, en un aria para bajo de desenfadada y vigorosa melodía, exclama, dirigiéndose a los galeotes: «¡Gracias sean rendidas a nuestro noble y valiente libertador; con él llega a nosotros la independencia! Hermanos, cantemos en su honor... En cuanto a ti, amado salvador, no creas que hay entre nosotros más forajidos que en el resto de la Humanidad: pululan en el mundo tantos canallas, se ocultan en él tantos galeotes

como entre nosotros.» A esto agrega Ginés que está resuelto a defender su nueva situación frente a un conglomerado humano que no es, desde la Creación acá, sino «*one gigantical rogue*», es decir, un formidable conjunto de granujas. Es de lo más recio y también gracioso de la partitura, con varias letras —anticipo del *couplet*—, todas de gran fuerza satírica.

Mucha más importancia musical, y también más extensión, asume la romanza de Cardenio, a modo de serenata, en que el infeliz amante da al aire sus penas de amor en una melodía de aguda tesitura, con frecuentes y expresivas melismas, propias de la época, que hacen el elogio de los intérpretes que fueran capaces de realizarlas al menos de un modo correcto.

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

El romanticismo sentimental de las efusiones amorosas de Cardenio en el texto de Urfey, inspirado, como es natural, en el texto correspondiente del libro imperecedero, logra reflejo suficiente en la sensibilidad, siempre despierta, del gran Purcell, sin mengua de una serenidad clásica profundamente impresionante. No omitamos la espontánea facilidad de los recitados, siempre distinguidos.

En el acto quinto, y en su escena primera, se desarrolla el complot del cura, el barbero, etc., para persuadir al héroe de que está sometido a un encantamiento, y en la

realización de la farsa, y después de un recitativo, Merlín, Urganda y Melisa, así como Montesinos, son intérpretes de un trío de carácter misterioso, de invocaciones altisonantes en que riñen divertida batalla el carácter y la ironía. Mi santo temor a aburriros me fuerza a prescindir de consideraciones de carácter técnico que procuraremos ofrecer en otro lugar si la divina Providencia nos otorga mimbres y tiempo. El dúo entre Sancho y Teresa Panza, su mujer, o sea la «discreta y graciosa plática» a que alude Cervantes, es uno de los más donosos fragmentos de la obra de Purcell. Es pieza de regulares dimensiones, en la que va acentuándose el humorismo hasta llegar a un pasaje terminal de género imitativo y de muy cerrado contrapunto.

Singular interés reviste cierta representación *(entertainment)* inducida por el poeta en la acción principal, y deliciosamente traducida por el músico: un diálogo entre San Jorge y el Genio de Inglaterra. No es preciso llamar la atención sobre la calidad de estos personajes, en que parece palpitar, mejor que el imperialismo británico, que, según el lugar común, en todo ha querido marcar la garra del leopardo, la compenetración con el pensamiento cervantino: si el Genio de Inglaterra es evocado por el duque en homenaje a los destinos y grandezas históricas de Albión, presentidos hace tres siglos, y que, como todo lo humano, perdura sólo lo que Dios quiere, San Jorge parece querer sublimar a los ojos del mismo Caballero de la Triste Figura, noble desfacedor de entuertos y defensor de humildes y menesterosos, vencido ahora por el Caballero de la Lechuza, la caballería andante, a la que no menos que en el cielo quiere hallar abolengo y progenie el duque Ricardo, grande de España, «que tiene su estado en lo mejor de Andalucía». ¿No es el mismo Cervantes quien ensalza la empírea condición de San Jorge cuando dice: «Este caballero fué uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina; llamóse don San Jorge y fué, además, defensor de doncellas»? Por otra parte, el propio Príncipe de los Ingenios, en el encuentro de las «imágenes de relieve y entalladura», mostró que

la de San Jorge era la de este caudillo celestial, «puesto á caballo con una serpiente enroscada a sus pies». Y este San Jorge, a diferencia del San Jorge Matamoros que sigue a Santiago en la devoción de los hijos y nietos de los españoles de la Reconquista, es justamente el San Jorge patrón de Inglaterra. En el diálogo a que aludimos, San Jorge, al responder a la invocación del Genio de Inglaterra (no habrá que decirlo), lo hará en palabras empapadas de fervor monárquico, bélico e inglés. Viene a seguida cierta cancioncilla, procedente de una graciosa muestra del folklore escocés; tiene toda la jovialidad, un poco pueril, pero atractiva y simpática, del *humour* británico.

La parte tercera de *The comical history* debe de haber sido escrita en 1695, en que (el 21 de noviembre) falleció Purcell. La última colaboración del insigne compositor inglés en esa tercera parte es la bella escena de Altisidora, en que resplandece el aria maravillosa, que figura en nuestro programa de hoy, y que mediante una interpretación no menos admirable hará palpitar en vuestros corazones las emociones suaves o dramáticas que en la lamentación de Altisidora siguen a las imaginadas por Cervantes en la escena correspondiente. Es muy curioso que esta espléndida página aparezca matizada, no con los nombres italianos o ingleses de los diferentes aires, sino con la sugerencia de la calidad de la efusión sentimental en cada episodio del aria. Así, pues, señala los movimientos con estas palabras: *love, gaily, melancholy, passion, frenzy,* o sea amor, alegría, tristeza, pasión y frenesí.

Es muy difícil superar el patetismo, la amplitud y hondura melódica y la elocuencia propiamente musical de esta página, digna de ser comparada con otras páginas clásicas inmortales del siglo XVII y del XVIII, que muy pocas veces la superarán en la sumisión expresiva al sentimiento literario y a la espontaneidad de una efusión lírica palpitante. Después del *andante* inicial, que es propiamente un *recitativo* de suprema elegancia, subrayado por acordes y arpegios del más vivo interés, anímase la línea melódica con un

allegretto que el caballero Gluk no hubiera podido desdeñar, debiendo reconocer en Purcell un antecesor de la más noble estirpe, y el admirable Händel un precursor inmediato del más elevado abolengo artístico. Otro tanto habría que decir del *adagio,* de cortado y anhelante estilo, y un *andante* por los que se llega al último *movement,* en que se resume toda la fuerza, mejor diremos la violencia, de la pasión fingida por Altisidora en esta burla suprema a la hondura y limpieza del sentimiento amoroso del inefable caballero andante.

La inspiración de Purcell tiene aquí su asiento y fuente originaria en aquel romance con que Altisidora, con femenina crueldad, trata de engañar, o de burlar al menos, al héroe cuando le canta:

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

En suma: muy pronto habéis de poder juzgar personalmente del mérito extraordinario de la página musical que comentamos, y que hemos elegido porque quizá no haya en la colección de realizaciones musicales del *Quijote* que hemos procurado allegar (aparte la razón de procedencia como inaugural de la traducción líricoescénica del pensamiento capital cervantino en el mundo) otra obra en que aparezca tan claramente la compenetración de un músico escénico con el pensamiento irónico y dramático del Príncipe de los Ingenios, a quien ciertamente el clima literario y cierta característica ideológica e inclinación del espíritu inglés fueron siempre, de modo singular, propicios.

Andrés Danican Philidor (1772) es el primer compositor francés cuyo estro se sintió estimulado a la traducción líricoescénica del *Quijote,* del cual sólo óperas o comedias musicales —es decir, ninguna página sinfónica— han sabido

realizar los músicos franceses, salvo la *Ouverture pour un Don Quixotte*, del contemporáneo Jean de Rivière.

Philidor puso música a un libro del libretista profesional de su época Poinsinet, cuya farsa *Sancho Pança, gouverneur dans son isle* ofreció motivo al maestro para una partitura en que alternan, como en nuestra zarzuela y en la ópera cómica francesa, el canto y el recitado, en páginas ligeras y deliciosas, de la que es curiosa la que subraya la escena de la comida del rústico y sensato regidor de Barataria, estorbada por las sanas y malintencionadas impertinencias de Tirteafuera.

Philidor vino a España al frente de una tropa de cómicos, y acabó sus días aventureros ahogado —no se sabe cómo ni por qué— en las aguas del Guadalquivir; no faltando quien diga que obligó al músico al acorde final de su vida y dió al ajedrecista jaque-mate el abuso del dorado vino andaluz.

La importancia de la obra de Philidor, aparte su innegable mérito, estriba en que este compositor puede ser considerado como uno de los fundadores del drama musical francés.

Salieri escribió un *Don Quijote* en el galante estilo de aquel momento, con sus minués y pavanas, que hacen muy sabrosa la lectura de tales páginas dieciochescas, no lejanas en sabor, pero superiores en gracia, a las que integran el *Don Quijote* de otro italiano, Conti, estrenado en Hamburgo en mil setecientos veintitantos.

Se trata de los episodios del héroe manchego en Sierra Morena, bajo el rótulo *Don Quixotte in dem schwarzern Geburg.*

Aparece en seguida el nombre del dulce, encantador y olvidado Méndelssohn, que unió en su devoción artística a Shakespeare y a nuestro Cervantes. Su obra quijotesca, en dos actos, se titula *Der Hochzeit von Gamache,* o sea *Las bodas de Camacho,* que, sin ser una cumbre en la producción del malogrado autor de las romanzas sin palabras, muestra la finura y la elegancia de su estro. El *ballet,* que

es variado, sigue fielmente la admirable descripción que de este episodio hace la novela inmortal. Tampoco es desdeñable la obertura.

Portugal, donde hubo ediciones tempranas del *Quijote,* no aporta sino una obra relativamente musical: la que con el título, de suyo donoso, *A vida do grande Don Quijote e do gordo Sancho Panza,* escribió Antonio José da Silva, judío mal converso, cuyas irreverencias, sarcasmos y sátiras envenenadas —de que su comedia rebosa— le llevaron a las cárceles del Santo Oficio, lo cual ha bastado, naturalmente, para que no falte quien le tuviera luego como una estrella de primera magnitud en el firmamento literario de la gloriosa nación hermana. Los números de música que acompañaban la representación de *A vida do grande Don Quijote e do gordo Sancho Panza* se han perdido.

Los italianos ochocentistas ofrecen buen número de producciones, nacidas al calor del operismo toscano, tan influyente y aun dominante en el mundo musical europeo; así, Mercadante, que vió representado su *Don Quijote* en Madrid y en Cádiz; Mazzucato, autor de una obra de volumen piramidal y de un peso análogo, y Rouger, y Kessler, y Generalli, y los demás que hemos remitido a otro lugar, según va dicho, para que en él los puedan ver los espíritus curiosos. Citemos, sin embargo, a Donizetti, que estrenó en Milán, en 1833, *Il furioso,* es decir, Cardenio, el loco enamorado.

En la vigésima centuria prodúcense las obras maestras cimeras de esta colección: parece como si el extraordinario relato cervantino, creciendo con los siglos en lo alto y en lo hondo, sin modas que lo desdeñen, sin altibajos caprichosos del ánimo de la multitud, exige cada día más la máxima perfección y abundancia de medios expresivos, y así, cuando las posibilidades sonoras logran elevación bastante, se hace el divino arte menos indigno —más digno si queréis— de ser empleado en la versión sonora de la inmensa obra humana, social y filosófica que es *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Las dos producciones señeras del

siglo xx son, sin duda: fuera de nuestra patria, el poema sinfónico de Ricardo Strauss, que el autor rubrica como *Variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco,* estrenado en Berlín en 1898, y en España, ya lo adiviináis, *El retablo de Maese Pedro,* del máximo exponente de la escuela española contemporánea, cordial y técnicamente nacional, Manuel de Falla, que destila en alquitara de oro las perfumadas esencias líricas populares, que dejan de ser folklore al salir de su alambique para incorporarse con pleno derecho al firmamento de las bellezas universales, como fruto de un acierto total e incomparable.

El gran compositor Ricardo Strauss, que ha dado otras señales de su afán buceador en los mares de la filosofía inefable, luminar de la música alemana moderna, sintió palpitar, al ponerse en contacto con el *Quijote*, un tema musical que iba adquiriendo ritmos, fisonomías varias y sentidos diversos a lo largo de la lectura: un maravilloso orquestador como él iba vistiendo de los grandes atuendos sonoros y timbres diversos los diferentes avatares de su tema, y así nació el poema sinfónico, integrado por diecisiete variaciones,que en un principio, como suele acontecer, parecieron caprichosas y aun censurables extravagancias con sus deliciosas onomatopeyas carneriles y sus bufidos sobre el hipogrifo de mentirijillas. Eso pasó, y la hermosa concepción straussiana ocupa en la estimación de los auditorios del mundo el lugar que a su excelencia corresponde. En España conocimos esta importante obra bajo la batuta inolvidable de Arbós y mediante una versión técnica y expresivamente inteligente de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Permitidme enviar en este punto un emocionado homenaje a la memoria del que fué nuestro inolvidable traductor de las mejores páginas sinfónicas y llorado compañero en las filas de esta eminente Academia.

El caso del *Quijote* de Massenet, admirable músico francés, es un dechado de incomprensión: tuvo como cañamazo literario la más indecorosa españolada, una españolada sobre el *Quijote*, es decir, la blasfemia ante el ara.

Massenet ha preferido, porque le era más fácil, ser fiel a Prevost y al mismo Goethe, que a Cervantes. La *Manon* de Massenet es un prodigio de gracia apasionada, cruel y frívola, así como de elegancia y de incisiva sensualidad; pero el *Quijote* de Massenet es un lamentable error, pese al innegable talento del delicado compositor francés.

Bastaría recordar que en este *Quijote* de ópera cómica queda Dulcinea convertida, no ya en la hombruna y ajiolien-te palurda que era en verdad, no tampoco en la princesa encantada que soñó la mente febril de su enamorado rondador, sino en una vil y manoseada moza del partido, a la que se hace comparecer en escena tocada con mantilla blanca y calada peina, intérprete de una especie de sevillanas de pandereta, muy para reír o muy para llorar según se mire.

Massenet no ha sabido por su parte ni pedir a su compatriota Jorge Bizet, autor afortunado de *Carmen,* la receta para componer música española... de fuera de España.

Dos palabras para el último de los *Quijotes* musicales contemporáneos. Se trata del gran músico polaco Morawsky, al frente de cuya partitura (el original manuscrito) llegó a mis manos un magnífico dibujo del gran artista de Varsovia Perlowski, que representa la noble testa de Alonso Quijano coronada de espinas. Este atributo mesiánico, y el descubrimiento que mi lupa realizó en la primera página del manuscrito de una huella de lápiz que la goma no había logrado borrar y que dice en francés «A mis padres», patentizaron la cordialidad de la admiración del músico inspirador del dibujo de Perlowski por la ingente figura del asendereado y glorioso héroe cervantino, y también el cariño íntimo que a Morawski merecían sus lucubraciones musicales en torno del *Quijote.* No se agota la materia, y temo mucho agotar vuestra paciencia. Son muy copiosos mis apuntes sobre tema tan interesante, que aquí, y no obstante lo desmesurado de este trabajo, no he podido sino esbozar... Nuestra colección de realizaciones musicales del *Quijote* (y claro es que tocaba a nosotros los

españoles el intentarla) hubo de ser interrumpida... Pero en la Congress Bibliothèque, de Wáshington; en la de Léipzig y en alguna más, contando el Brítish Muséum, se guarda lo que aún no nos había sido dable agenciar, siquiera ya hubiéramos gozado la íntima alegría del hallazgo.

Aunque no está estrictamente dentro del tema que me había propuesto desarrollar ante vosotros, no parece natural omitir una referencia, al menos nominal, de las traducciones musicales del *Quijote* por maestros españoles. A decir verdad, sólo hay una verdadera obra maestra entre la colección, tampoco muy numerosa, de intentos hispanos en esta dirección. Aludo por segunda vez a *El retablo de Maese Pedro;* pero no deja de existir alguna producción de excelente intención artística dentro del marco de nuestra zarzuela tradicional y en su sector más digno: me refiero a *La venta de Don Quijote* de nuestro gran músico Ruperto Chapí, sobre poema literario, de gran decoro, del malogrado Fernández Shaw.

Desde el punto de vista sinfónico, con atuendo orquestal de aire moderno, registraremos las páginas del que fué ilustre miembro de esta Real Academia profesor Emilio Serrano, y las de Jesús Guridi y Oscar Esplá; y aún nombraríamos algunas otras tentativas escénicas de otros compositores de menor altura, que no serán recordadas en el porvenir.

Los alemanes tienen en su historia musical ocho realizadores del *Quijote*, desde Ditters, en 1795, hasta Levy, fallecido en 1935; los italianos, otros tantos; los franceses, seis, siendo el primero el de Philidor, en 1772; los ingleses, cinco; etc.

* * *

Cuando me fué dable reincorporarme a mis disciplinas habituales y amadísimas, no os quiero negar que al contemplar de nuevo entre mis manos mis manuscritos

puse en ellos emocionadamente mis labios, pareciéndome besar en ellos tantas y tan hondas espiritualidades de mi vida, mi ambiente familiar mordido, mi tozuda labor, que como tantos —ilustres ellos— trabajadores de la cultura hase visto derrumbada por el odio, y el rencor, y el crimen... Sí; besé fuertemente, largamente, como se acaricia en el fondo del pecho la esperanza o la gratitud, para fortalecerlas o enfervorizarlas.

Volvamos los ojos a la realidad gloriosa, pletórica de luz de aurora («La del alba sería...») de España.

Contemplad al Quijote español arremetiendo contra los carneros de un obrerismo irracional y gregario.

Vedle desbaratando las locas aspas de los vacuos molinos de viento, en que se iba pulverizando a sí misma la muela, por carecer del trigo candeal de la verdad eterna, en cuya harina se cuajan el pan y la Hostia.

Admiradle montando la guardia a bordo del barco encantado —¡Oh, emoción imborrada del *Baleares!*—, que, herido por la mano aleve de los malandrines, se niega a consentir el rumbo hacia la muerte y zarpa denodado hacia la inmortalidad entonando himnos de triunfo.

¿No habéis advertido que si un punto pareció hollado de la gruñidora e inmunda piara de epicúreos puercos, confesó contrito, al recobrarse, haberlo merecido como afrenta de sus pecados y pasados errores?

El Quijote español, para quien toda hazaña es pequeña, si ha de servir de conjuro para desencantar a Dulcinea, ¿no ha osado cruzar sobre los mares, por entre las nubes, jinete en la Quimera, llevando a la grupa no menos de una legión de adalides invencibles?

Vedle, por fin, armándose en defensa de la universal civilización, por parecerle poco el desencantamiento de su amada Dulcinea española, deshaciendo el más grave entuerto que al mundo se le ha querido hacer jamás. Y sabed que ha sido el mismo Apolo el músico que plasmó en pautas de himno triunfal el cántico que acompasó cetros y armiños, y hoy se eleva, con resonancias nuevas, sobre los

pueblos y sobre los tiempos, en honor de las prodigiosas aventuras acometidas por el Quijote español, que no es ahora el ingenioso, sino el genial hidalgo, Caudillo invicto, para defender, liberar, ensanchar y completar, dentro, por reconquista, el solar sagrado de la Patria; fuera, en los ámbitos de la tierra, por gallarda imposición, el prestigio imperial, histórico e imperecedero del nombre augusto de España, mientras su caballero andante, la brida en el puño sobre el borrén, afianzada en la diestra la enristrada lanza y los pies vestidos de acero en los estribos, ante el abyecto espectáculo de sus enemigos desbandados, aterrorizados, descarriados por el pánico en tierra, mar y aire, les grita: «Non fuyades, cobardes y viles criaturas...»

* * *

Al término de la presente solemne sesión, intérpretes excepcionales os harán oír algunas páginas sin un propósito documental, y desde luego sin afán cronológico ni demostrativo de una evolución en los modos musicales comprensivos del pensamiento cervantino a través de los siglos y de las escuelas. Pero me permitiréis, cuando la ocasión llegue, subrayar con brevísimas apostillas los diversos movimientos de una de las más curiosas piezas de la colección cervantina musical que he tenido la fortuna de allegar: la *Obertura burlesca* de Jorge Felipe Telemann, cuyo clasicismo, que templa un propósito descriptivo tan gracioso como podréis observar inmediatamente, por fuerza ha de contrastar con las leves pero pimpantes seguidillas —manchegas, naturalmente— escritas por Barbieri para un bailete incluído en el *Don Quijote en Sierra Morena,* de Ventura de la Vega, y que también hemos incluído en el programa de nuestro concierto.

Por fin, al término de él intentaremos la experiencia de suscitar la emoción que Ricardo Strauss tradujo en la variación melódica de su tema caballeresco mediante la lectura de la página correspondiente en la novela inmortal.

Y sirva todo, comenzando por la autorizada palabra del ilustre académico que se digna hacerme el honor de contestar a estas desmañadas razones y noticias, para compensar de algún modo la fatiga con que habréis logrado de vuestra cortés benevolencia la atención precisa para llegar conmigo al término de este modesto trabajo.

Perdón, señores. He concluído.

Contestación
del Excmo. Sr. D. Joaquín Turina
al precedente discurso

Señores Académicos:

Con el mayor gusto recibo el encargo de dar la bienvenida a nuestro nuevo compañero Víctor Espinós, dada nuestra antigua y fraternal amistad y sus relevantes méritos. De todos modos, mi contestación va a ser brevísima, por encontrarme, como quien dice, «entre la espada y la pared». Acabáis de escuchar una magnífica disertación, y esperáis un concierto. Mis palabras han de sonaros como un *intermezzo* en tonalidades extrañas.

Y puesto que es mi deber presentaros al nuevo académico, bien que su figura sea de todos conocida y venerada, os diré que Víctor Espinós nació en Alcoy, en el año de «no sé cuántos». ¿Para qué citar fechas, si el espíritu de nuestro insigne amigo es hoy más joven que nunca? Periodista ante todo, las páginas del diario han sido para él fuente primera, causa inicial de donde salieron después sus múltiples actividades. Entre estas actividades se destaca con acusados relieves la crítica musical. Con empaque literario, en tono conciliador, estimulando a los jóvenes, aplaudiendo a los veteranos, internándose por la intrincada maraña de las nuevas producciones, la prosa de Espinós, aristocrática y conceptuosa, ha venido laborando día tras día, infatigable y entusiasta siempre, tratando de encaminar por el buen sendero al que crea y al que escucha, tarea nada fácil cuando se deambula por el mundillo de los sonidos.

Del periódico salta Espinós al escenario. Durante los

últimos años del teatro Real, dió vida a un género teatral, que denominó *retablo*, no precisamente porque dicho género se pareciese en nada al *Retablo de las maravillas* cervantino, sino porque más bien estos suntuosos entremeses llevaban en sí algo de la plástica de nuestros retablos religiosos, cuajados de figuras, de relieves, de columnas y de guirnaldas. Los retablos de Espinós también presentan multitud de figuras —algunas de ellas históricas—, cortejos y desfiles; todo ello enriquecido por la música, pero con fisonomía propia, sin que en ningún momento pueda atribuírseles el menor detalle o características perteneciente a los géneros teatrales al uso. El primero de estos retablos se titulaba *Antaño, o un Corpus viejo en Madrid*. El último, muy reciente, se titula *Nacimiento,* y ha sido representado en Madrid durante las fiestas de Navidad del pasado año.

Además de los retablos, la pluma de nuestro nuevo compañero ha hecho excursiones por otros géneros literarios: autos sacramentales, misterios y conferencias. Citaré, entre estas producciones, *El molino del misterio,* obra muy bella y original, y la conferencia sobre Chopin, disertación popularísima y que le valió la condecoración de *Polonia restaurada*.

Y entro en la actividad más interesante de Víctor Espinós, esto es, la Biblioteca Circulante, Cervantes y el *Quijote,* porque todo va unido, formando un haz. Cuando recibió el encargo de formar en el Ayuntamiento una Biblioteca Musical Circulante (y lo cuento porque yo fuí una de las víctimas), fué a todos sus amigos en demanda de unas hojitas de música, que, aunque estuviesen viejas y rotas, ya las arreglaría él, para que sirviesen a los estudiantes pobres. Así comenzó este importante servicio, que más tarde se amplió a los instrumentos, que también circulan, como la música, para los que no tienen recursos para adquirirlos.

Ya en marcha la Biblioteca Circulante, fija Espinós su atención en aquellas obras musicales inspiradas directamente por la obra inmortal de Cervantes. Cada país, cada raza, ve de un modo diferente la figura del Caballero An-

dante. Las dulces notas del violoncelo del *Quijote* de Strauss en nada se parecen a la visión meridional de *El retablo de Maese Pedro,* de Falla; *Las bodas de Camacho* de Méndelssohn están en los antípodas del *Sancho Panza* de Philidor.

De todas estas producciones inspiradas en el *Quijote,* fija Espinós su atención con mayor interés en las obras de Purcell y Telemann. Tiene muchísima razón, sobre todo por lo que respecta a Purcell: se trata no de «un compositor inglés», sino de «el compositor inglés» por excelencia. Será necesario retroceder a los comienzos de la polifonía para encontrar nombres tan ilustres. Y no es porque Purcell hiciera música auténticamente inglesa. El conjunto de sus obras, sobre todo visto desde el momento actual, nos parece lleno de ecos y de influencias de otros compositores, de otros países; pero su mérito, su justa fama, estriban en lo que hay de verdad, de fundamento, de expresión, en sus odas, en sus cantatas, en sus piezas instrumentales y en las escenas que escribió para *Don Quijote.*

El otro músico, Jorge Felipe Telemann, abarca los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII. De él vais a escuchar unos trocitos descriptivos, que ponen de relieve sus aptitudes de impresionista, de pintor, con influencias francesas bien acusadas. Entresacó de la obra de Cervantes aquello que convenía a su temperamento, a su especial manera de ver y de sentir las escenas y cosas de la vida.

En realidad, al trabajo y catalogación que con tanto acierto ha hecho Espinós correspondía una segunda parte complementaria y que quizá aborde algún nuevo académico en días venideros. Me refiero a la investigación, análisis y bibliografía de las obras musicales españolas inspiradas en concepciones extranjeras de fama universal, aun sin tocar para nada la antigüedad, es decir, descartando Homero, los trágicos griegos, las producciones romanas o los poemas primitivos indios. Pero indudablemente sería curioso conocer el concepto español (y como contraposición del concepto extranjero del *Quijote*) del *Fausto,* de *Hamlet,*

de *La divina comedia*, por no citar más que estas tres cumbres de la inteligencia humana. En efecto, ¿se podría establecer un paralelo entre compositores indígenas y de otros países tomando como base la desviación inicial que sufre toda idealización de un personaje en el inevitable cambio racial? Antes de resolverse en sonidos, antes de llegar a la gráfica musical, último término de la elaboración interna a que están sometidos los conceptos en el alma del compositor, hay que llegar forzosamente a una estilización, a una forma concreta, que, por muy acertada que sea, aparece siempre desviada de la imagen soñada y realizada por el autor. Un tipo de *Fausto* español será siempre una realización, por bella que sea, tan falsa como un *Quijote* inglés o francés. Sin ir más lejos, considerad el tipo legendario de Don Juan Tenorio a través de Tirso, de Molière, de Zorrilla, hasta llegar a las sublimes páginas de Mozart, y ved luego, como fuente de origen de esa creación, la figura sevillana de D. Miguel de Mañara, desatinado y calavera, «el peor hombre del mundo», como ordenó poner él mismo en su sepultura al fundar el Hospital de la Caridad, y decidme si no son ciertos los retorcimientos de una creación ideal hasta adoptarla al ambiente preconcebido por un literato o por un músico.

Y termino saludando en nombre de la Academia a nuestro nuevo compañero, que desde hoy ha de compartir nuestra tarea. Sea bienvenido el compilador e investigador de obras musicales cervantinas. Quizá en algún escondrijo de nuestra biblioteca encuentre el dato inesperado, ese dato que llena de regocijo al musicólogo, que le muestra una pista insospechada por donde ha de lanzarse en busca de nuevos tesoros. A lo mejor se le ocurrió a un español, antes que a Purcell, plasmar en el pentagrama la silueta aguda del Caballero de la Triste Figura. Pero si eso ocurre, tened por cierto que su descubridor será Víctor Espinós, y si ha lugar a ello, le acompañaremos en sus pesquisas sus amigos y compañeros, «en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme».

APÉNDICE

Programa del concierto que cerró la solemnidad

I

Ouverture burlesque sur Don Quixotte ..... J. F. TELEMANN. (1721)

Réveil du Quixotte.–Soupirs amoureux après Dulcinée.– Attaque aux moulins de vent.— Sancho Pança, berné.—Le galop de *Rocinante.*—Le trot de l'âne.—Le coucher du Quixotte.

Violines, Iniesta y Antón. Viola, Meroño. Violoncelo, Ruiz Casaux. (De la Agrupación de Cámara de la Orquesta Nacional.)

II

The comical history of Don Quixotte..... E. PURCELL. (1694)

Aria de Altisidora.

Soprano, Lola Rodríguez Aragón.
Orquesta.

III

Lectura de las páginas terminales de «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha».

Variación final del poema sinfónico «Don Quijote» R. STRAUSS.

Violoncelo, Ruiz Casaux. (De la Orquesta Sinfónica de Madrid.)

IV

Manchegas de la música de escena escrita para el bailete de la comedia «Don Quijote en Sierra Morena», de D. Ventura de la Vega ..... F. A. Barbieri.

Notas literarias y selección de textos ..... Víctor Espinós.

Lector, Fernando Fernández de Córdoba (locutor nacional).

Orquesta Sinfónica (Arbós) de Madrid. Maestro director: Conrado del Campo (académico de Bellas Artes).

Notas preliminares a la ejecución de los diversos episodios de la obertura burlesca «Don Quijote», de J. F. Telemann

Obertura

La obertura de este manojo de impresiones que vamos a oír es acaso el episodio, por decirlo así, más psicológico. Adviértese en ella cierta tendencia a la pintura espiritual del protagonista, con el empaque solemne, un tanto fanfarrón, pero noble, de sus afirmaciones rotundas, de cadencia vertical y perentoria, no exenta de dramatismo, interrumpido por un *allegretto* ingenuo, que cesa para dar paso al retorno del tema inicial, como para que el señorío del caballero perdure triunfador sobre las sagacidades del labriego, ya que toda otra victoria positiva y material le está vedada. La facilidad de mano de Telemann brilla aquí como en todo el resto de la obra.

Le reveil de Quixotte

Un ambiente bucólico suave —sobre la línea recta del *basso ostinato*— surge de esta bella página. Por las rendijas de las mal cerradas traileras de la ventana llegan al cobertor del lecho del

caballero las primeras luces matinales. Vacilante entre el sueño y la vigilia, D. Alonso Quijano entrevé en el deseo su salida del lugar de la Mancha, entre bostezo y desperezo, camino de aventuras, en una hora temprana como ésta... (La del alba sería...), sobre un tufillo sutil de campesina hoguera, pajiza y lejana.

Rameau no hubiera desdeñado esta encantadora supervivencia de su gracia clásica, hija del dieciocho, por ambos esclarecido.

Les soupirs amoureux aprés la princesse Dulcinée

Un verdadero lamento cordial en aire de ausencia, que extingue el fuego chico... Síncopas anhelantes, en combinación con alteraciones de muy picante efecto, que fluctúa entre la conmiseración y la sonrisa un poco burlona...

Habla para todos el libro: «Don Quijote estaba a caballo recostado sobre su lanzón, dando de cuando en cuando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada uno se arrancaba el alma. Y asimismo oyeron que decía, con voz blanda, regalada y amorosa: ¡Oh, mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y ultimadamente idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo!...»

Son attaque des moulins à vent

La primera aventura está aquí, en este *presto*, de apretado dibujo, de clásica contextura y de un dinamismo retador y desenfrenado. Ya nos lo dice D. Miguel, y se lo dijo también a Telemann: «Encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de *Rocinante* y embistió contra el primer molino que estaba delante...»

Sanche Panche, berné

No os costará trabajo percibir en esta verdadera caricatura musical el intento descriptivo que habíamos sorprendido en el *presto* antes interpretado. El dibujo melódico, en movimiento de rápidos diseños ascendentes y descendentes, de gran eficacia, alternados, produce la impresión simuladora de la elevación y caída de la manta del pobre escudero, según se refiere en la novela: «Vióle su amo bajar y subir por el aire con tanta gracia y presteza, que si la cólera le dejara, tengo para mí —dice Cervantes— que se riera.»

Le galop de «Rocinante». —Le trot de l'ane

Señales de sutil comprensión emocionada ofrecen estos episodios que vamos a oír, de haber penetrado el autor en el valor protagonista, irracional, pero no menos sentimental, de las cabalgaduras inmortalizadas por el resplandor de ambos héroes humanos de la novela inmensa. Así lo indican los ritmos claudicantes, matalones, un poco sarcásticos, de que se vale Telemann en esta página, que reúne con un *da capo* significativo a ambas bestias, como juntas cruzaron las llanuras manchegas.

Le coucher de Quixotte

De nuevo —como en el despertar, que antes hemos oído, y de muy análoga factura— un popularismo de buen gusto perfuma esta impresión del término de la jornada del caballero. ¿En su modesto retiro manchego? ¿Al pie de una encina bajo el cielo tachonado de estrellas de plata? ¡Qué más da!... Don Quijote se ve invadir de la memoria de la campestre Aldonza Lorenzo, que, cuando la noche fría cierra los ojos del asendereado paladín, se va transfigurando en la imagen trasunta de la princesa

Dulcinea... Y los suspiros vuelven a escapar de aquel pecho, hasta que el sueño le rinde. El sueño, imagen de la muerte, que es quien tan sólo y de veras le podrá vencer... Y en un pianísimo de gran delicadeza dormirá entre suspiros Don Quijote. ¡Y seguirá soñando!

Texto del «Quijote» cervantino leído como sugerencia de la variación final del poema sinfónico de Ricardo Strauss «Don Quijote»

«—En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean la luz del alma. Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte.

Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno.

Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino.

Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como Don Quijote, el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dió su espíritu: quiero decir que se murió.»

Huellas de España en la música universal

TEMAS DIVERSOS

Leyenda. Historia. Folklore

AUTORES	TÍTULOS	FECHAS
Deprés (J.)	*Une musque de Buscaya*	149..
Giaccio	*Canzonete in aria spagnola*	15...
Hermann	*La bataglia italiana (Pavia)*	1555.
Flamini	*Vilanelle* (con stromenti e chitarra spagnola)	16...
Anglebert	*Variaciones sobre «Les folies d'Espagne»*	1680.
Rameau	*Les indes galantes*	1683.
—	*La princesse de Navarre*	1683.
Haendel	*Almira, reina de Castilla*	1705.
—	*Donna Laura.* (Para una princesa española.)	1710.
Fux	*La decima fatica di Ercole, ovvero La sconfitta de Gerión in Spagna*	1710.
Mattheson	*Henri IV, roi de Castille*	1711.
Keiser	*Carlos V*	1712.
Albinoni	*Scipione nelle Spagne*	1724.
Caldara	*Scipione nelle Spagne*	1727.
Anfossi	*L'infante de Zamora*	1736.
—	*La desconocida perseguida*	1738.
Paisiello	*El barbero de Sevilla*	1741.
Sejan	*Fantasía sobre «Les folies d'Espagne»*	1745.
Reicharsdt	*Rosamunda*	1752.
Duni	*Le docteur Sangredo*	1758.
Baillot	*Bolero*	1771.
Nicolini	*La presa di Granata*	1771.
Plantade	*Blanche de Castille*	1774.
Lynely	*The duenna*	1775.
Hofmann	*La Croix sur la Baltique*	1776.
Kraft	*Bolero*	1778.
Dalvimare	*Fandango varié*	1780.
Driebierg	*Alfonso de Castilla*	1780.
Blangini	*Inés de Castro*	1781.
Arnold	*Castle of Andalusia*	1820.
Benda	*El barbero de Sevilla*	1822.
Persichini	*Le nozze di Figaro*	1822.
Kreutzer	*La mauvaise nuit de Grenade*	1822.

AUTORES	TÍTULOS	FECHAS
Lynely	*The Spanish maid*	1782.
Winter	*Inés de Castro*	1782.
Lynely	*Spanish rivals*	1782.
Ries	*Don Carlos.* (Obertura.)	1782.
Ghinassi	*Il governatore delle isole Canarie*	1783.
		1783.
Blum	*Zoraida, o La paz de Granada*	1784
Persuis	*La nuit spagnole*	1784.
Devienne	*Les quiproquos espagnols*	
Foignet	*Michel de Cervantes*	1785.
Weber (B. A)	*Mudarra*	1788.
Meyerbeer	*Almanzor.* (Inacabada.)	1791.
Tayber	*Sherodin und Almanzor*	1792.
Bianchi	*Inés de Castro*	1792.
Mercadante	*Il podestà di Burgos*	1792.
—	*La solitaria delle Asturie*	1794.
Robberechts	*L'espagnole.* (Melodía para violín y piano.)	1796. 1797.
Boieldieu	*Les méprises spagnoles*	1797.
Gaveaux	*Leonore, ou L'amour conjugal*	1797.
Winter	*María de Montalbán*	
Gretry	*Les maures en Espagne*	1797.
Dalayrac	*Picaros et Diego*	1798.
Eberwein	*Pedro y Elvira*	1798.
Paer	*Leonora, o El amor conyugal*	1798.
Hanssens	*El solitario de Formentera*	1800.
Elvart	*Les catalans*	1803.
Umlauf	*Das Wirthaus in Granada*	1805.
Generalli	*La scioca per gli altri e astuta per se*	1805. 1807.
Cherubini	*Les Abencerrages*	1808.
Mazzucato	*Esmeralda*	1810.
Bishop	*Le docteur Sangredo*	
Beethoven	*La victoria de Wellington, o La batalla de Vitoria*	1811. 1813.
Soliva	*Zingare dell'Asturias*	1813.
Tadolini	*La principessa di Navarra*	1814.
Sivori	*Fantasía sobre el zapateado*	1815.
Godefroid	*Souvenir castillan*	
Eller	*Fantasía sobre temas españoles.* (Violín y piano.)	1815. 1816.
Sivori	*Les folies d'Espagne*	1817.
Godefroid	*Bolero*	1818.
Weber (C. M.)	*Preciosa*	
Donizetti	*María de Padilla*	1819.
—	*Zoraida di Granata*	1819.
Meyerbeer	*L'esule di Granata*	1820.
Herold	*Vendôme en Espagne*	1823.
Onslow	*El alcalde de la Vega*	1824.
Donizetti	*Alahor in Granata*	1826.
Conti	*Gli aragonesi in Napoli*	1827.

AUTORES	TÍTULOS	FECHAS
TADOLINI	*Almanzor*	1827.
GEVAERT	*Fantasía sobre motivos españoles*	1828.
ASCHER	*La dance espagnole*	1829.
—	*La dance andalouse*	1829.
GANDINI	*Isabella di Lara*	1830.
COCCIA	*La solitaria delle Asturie*	1831.
DONIZETTI	*Sancia di Castilla*	1832.
PERSIANI	*Inés de Castro*	1835.
GENOVES	*La bataglia di Lepanto*	1836.
COSTAMAGNA	*Don Garzia*	1838.
SCHUBERT	*Alfonso und Estrella*	1840.
SCHUMANN	*Spanisches Liederspiel*	1840.
GORDIGIANI	*Gli aragonesi in Napoli*	1841.
LILLO	*La hostería de Andújar*	1841.
COPPOLA	*Inés de Castro*	1842.
GABRIELLI	*Il condannato di Saragossa*	1842.
PAZINI	*Il duca d' Alba*	1842.
SINICO	*I virtuosi a Barcellona*	1842.
THOMAS	*Il guerrillero*	1842.
RAFF	*Rapsodia española*	1842.
FUCHS	*El estudiante de Salamanca*	1843.
BUNGERT	*Idem*	1844.
DONIZETTI	*La favorita*	1844.
MASSE	*La mula de Pedro*	1844.
BALFE	*L'étoile de Seville*	1845.
GLINKA	*Una noche en Madrid*	1845.
KOEHLER	*María Dolores*	1845.
LISZT	*Jota aragonesa*	1845.
GASTINEL	*Velázquez.* (Cantata.)	1846.
GLINKA	*Jota aragonesa*	1846.
LOVE	*La princesse de Grenade*	1846.
FESCA	*Les français à Espagne*	1848.
HALEVY	*El valle de Andorra*	1848.
KOEHLER	*Gil Blas de Santillana*	1848.
EVERS	*Chansons d'amour*	1849.
PAUER	*Don Riego*	1850.
DESSEAUER	*Paquita*	1851.
CHIARAMONTE	*Giovanna di Castilla*	1852.
ADAM	*Le muletier de Tolède*	1853.
FERRARI	*Don Carlo*	1853.
VERDI	*Il trovatore*	1853.
SCHUBERT	*Fernando*	»
—	*Die Freunde von Salamanca*	»
—	*Rosamunda*	»
SHLOERSSER	*Granada*	»
—	*Die Jugend*	»
—	*Karl II von Spanien*	18...
SCHAEFFER (A.)	*José Ricardo, ou l'Espagnol en Portugal*	1857.
YOUSSOUPOF	*Gonzalo de Córdova.* (Sinfonía descriptiva con violín a solo.)	1857.

AUTORES	TÍTULOS	FECHAS
Lalo	*Sinfonia española.* (Concierto para violín.)	1858.
Litolf	*Rodrigo de Toledo*	1859.
Pedrotti	*Isabella d'Arragona*	1859.
Semet	*Les nuits d'Espagne*	1859.
—	*Gil Blas*	1859.
Gottschalk	*Jota para doce pianos*	1860.
Hatog	*Le mariage de Don Lope*	1861.
Thoof	*Carlos V*	1861.
Masse	*El renegado de Tánger*	»
Verdi	*La forza del destino*	1862.
Abert	*Astorga*	1864.
Eicgber	*The Doctor of Alcántara*	1867.
Verdi	*Don Carlos*	1867.
Lassen	*Weber allen Zauber Liebe*	1868.
Rheimberger	*Wunderthatiger Magicus*	1869.
Hofmann	*Der Matador*	1872.
Bach (O.)	*Der Löwe von Salamanka*	1874.
Torchi	*Almanzor.* (Obertura.)	1875.
Salvayre	*Le fandango*	1877.
—	*Suite espagnole*	1877.
Lazzari	*Rapsodia española*	1878.
Jensen (A.)	*Spanisches Liederbuch*	1879.
Chaminade (Cecilia)	*La sevillane*	1880.
Marchetti	*Don Giovanni 'd' Austria*	1880.
Rehbaum	*Don Pablo*	1880.
Suppé	*Donna Juanita*	1880.
Gounod	*Le tribut de Zamora*	1881.
Chabrier	*España.* (Rapsodia.)	1883.
Godard	*Pedro de Zalamea*	1884.
Massenet	*Don César de Bazán*	1885.
—	*La navarraise*	1885.
Abert	*Die Almohaden*	1886.
Rimsky Korsakof	*Capricho español*	1886.
Debussy	*Soirée dans Grenade*	1888.
Langer	*Murillo*	1888.
Leborne (F.)	*Mudarra*	1888.
Mackenzie	*Cervantes.* (Obertura.)	1890.
Debussy	*Iberia*	1891.
Moszkowski	*Spanische tanze*	1892.
—	*Boabdil*	1892.
Wolf Ferrari	*La ragazza sciocca*	1939.

Don Juan

Gluck	*Don Juan.* (Bailable.)	1761.
Righini	*Don Giovanni, ossia Il convitato di pietra*	1778.
Raimondi	*Il disoluto punito*	1786.

AUTORES	TÍTULOS	FECHAS
GARDI	*Il convitato di pietra, ossia Il Don Giovanni*	1787.
MOZART	*Don Juan, ossia Il disoluto punito*	1787.
GAZZANIGA	*Il convitato di pietra*	1788.
—	*Don Giovanni Tenorio*	1792.
DARGOMYZSKI	*Kammenoi göst. (El convidado de piedra)*, orquestado por Rimsky Korsakof	1872.
STRAUSS (R.)	*Don Juan.* (Poema sinfónico.)	1898.

Conquista de América

GRAUN (C. E.)	*Montezuma*	1755.
STARZER	*Montezuma.* (Bailable.)	176..
SEYFRIED	*Montezuma*	1776.
DARONDEAU	*Pizarre.* (Bailable.)	1779.
ZINGARELLI	*Montezuma*	1781.
MORLACCHI	*Colombo*	1784.
CADEILLE	*Pizarre, ou La conquête du Perou*	1785.
GIODANI	*Ferdinando nel Messico*	1786.
BIANCHI	*Pizarro*	1788.
BERNARDINI	*Il Pizarro in Peru*	1791.
VANDERBROECK	*Les incas, ou Les espagnoles dans la Florida*	1796.
PORTOGALLO	*Fernando in Messico*	1797.
ROMBERG	*Don Mendoza*	1797.
HANSSENS (C. L.)	*Pizarro.* (Bailable.)	1802.
PAGANINI (E.)	*La conquista de Méjico*	1808.
SPONTINI	*Ferdinand Cortes*	1809.
DAVID (F.)	*Cristoph Colomb*	1810.
STADTFELD	*La découverte de l'Amérique.* (Obertura a gran orquesta.)	1826.
RICCI	*L'eroina del Messico, ossia Il Fernando Cortez*	1830.
—	*Colombo*	1830.
SANGIORGI	*Colombo*	1840.
BOTTESINI	*Cristhoforo Colombo*	1847.
HUMMEL	*Columbus.* (Cantanta. Solo, voces mixtas y orquesta.)	1861.
ABERT	*Colomb*	1864.
MATHIEU	*Les songs de Colomb.* (Cantata.)	1871.
BUCK (D.)	*Colomb.* (Cantata.)	1876.
COQUARD	*Cristhopf Colomb*	1883.
WAGNER (R.)	*Colombo*	»
MILHAUD (D.)	*Cristophoro Colombo*	1898.

AUTORES	TÍTULOS	FECHAS
	El Cid	
STARZER	*Le Cid.* (Bailable.)	176..
FARINELLI	*Il Cid delle Espagne*	1769.
AIBLINGER	*Rodrigue et Ximene*	1780.
SACCHINI	*Cimene, ossia Il gran Cid*	1783.
SALIERI	*Chimene et Rodrigue*	1788.
WAGNER (J. C.)	*Chimene*	1821.
NEEB	*Der Cid*	1830.
INDY (V. D')	*La chevauchée du Cid.* (Cantata.)	1883.
MASSENET	*Le Cid*	1885.
	Música religiosa	
ISAAK	*La Spagna.* (Misa.)	1506.
VICTTORI	*Saint Ignace de Loyola.* (Oratorio.)	1648.
HAENDEL	«*Te Deum*» *por la paz de Utrecht.*	1714.

Obras musicales inspiradas en el «Quijote»

AUTORES	TÍTULOS	Fecha y lugar de la representación o ejecución
PURCELL (HENRY)	*The comical history of Don Quixotte*	1694, Londres.
CONTI (FCO. B.)	*Don Chisciotte in Sierra Morena*	1719, Viena.
MONTECLAIR	*Don Quixotte et Sancho Pança*	1719, París.
CALDARA (A.)	*Don Chisciotte in Corte della Duchessa*	1727, Viena.
SILVA (A. J. DA)	*A vida do grande Don Quijote e do gordo Sancho Panza*	1733.
BOISMORTIER (J. B.)	*Don Quixotte*	1743.
TELEMANN (J. F.)	*Ouverture burlesque*	1744.
PHILIDOR (A. D.)	*Sancho Pança, dans son isle*	1762.
PICCINI (N.)	*Don Chisciotte*	1770, Nápoles.
PAESIELLO (I.)	*Don Chisciotte*	1771.
SALIERI (A.)	*Don Chisciotte*	1774.
DITTERS (C.)	*Don Quixotte*	1795.
KEPSLER	*Don Quixotte*	1803.
GENERALLI (P.)	*Don Chisciotte*	1806.
SEIDEL (F. L.)	*Die abentheuer der Ritter*	1811.
BOCHSA (R. N. C.)	*Don Quixotte*	1815.
VENUA (F.)	*Les noces de Camache.* (Bailable.)	1822, Londres.
MERCADANTE (J. S. R.)	*Le nozze di Camaccio*	1825.
MENDELSSOHN (F. L.)	*Die Hochzeit von Camache.*	1825.
GARCÍA (M. DEL P. V.)	*Don Chisciotte*	1827.
DONIZETTI (G.)	*Il furioso*	1833.
MAZZUCATO (A.)	*Don Chisciotte*	1836.
MACFARREN (J. A.)	*Don Quixotte*	1846.
MONIUSZKO (S.)	*Le nouveau Don Quixotte.*	1847.
ROUGER (F.)	*Don Quixotte et Sancho Pança*	1848.
RONGER (F. HERVÉ)	*Don Quichotte et Sancho Pança*	1848, París.
ARRIETA (E.)	*La ínsula Barataria*	1864.
BARBIERI (F. A.)	*Don Quijote en Sierra Morena*	1865, Madrid.
BOULANGER	*Don Quixotte*	1869.
MINKOUS	*Don Quixotte*	1869.

AUTORES	TÍTULOS	Fecha y lugar de la representación o ejecución
Rispo (C.)	*Don Chisciotte*	1869, Nápoles.
Clay (F.)	*Princess Toto and Don Quixote*	1875, Londres.
Rubinstein (Ant.)	*Don Quixotte*	1882, S. Petersburgo.
Jaques-Dalcroze (E.)	*Sancho Panza*	1897, Bruselas.
Strauss (R.)	*Don Quixotte*	1898, Berlín.
Kienzl (G.)	*Don Quixotte*	1898, Berlín.
Chapí (R.)	*La venta de Don Quijote*	1904, Madrid.
San José (E.)	*Don Quijote de la Mancha*	1905, Madrid.
Barrera (T.)	*Don Quijote*	1906, Madrid.
Beer-Walbrum	*Don Quichotte*	1908, Munich.
Massenet (J.)	*Don Quixotte*	1910, Monte Carlo
Falla (M. de)	*El retablo de Maese Pedro*	1911, Sevilla-París.
Udaeta	*La ínsula Barataria*	1915.
Ravel (M.)	*Canciones heroicas y sentimentales*	1920, París.
Serrano (E.)	*La primera salida de Don Quijote*	1920, Madrid.
Riviere (J.)	*Ouverture pour un Don Quixotte*	París.
Guridi (J.)	*Una aventura de Don Quijote*	1925, Madrid.
Morawski (E.)	*Don Quixotte*	1929, Varsovia.
Esplá (O.)	*Don Quijote velando sus armas*	1929, Madrid.
Lévy	*Don Quixotte*	1930, Berlín.