

DON QUIJOTE DE LA MANCHA
DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI
Y VENTURA DE LA VEGA EN LAS CONMEMORACIONES
DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA DE 1861 *

BEGOÑA LOLO

Universidad Autónoma de Madrid

El 30 de enero del año 1861 acordaba la Real Academia Española en sesión plenaria que se sufragase un oficio fúnebre por el alma de los académicos fallecidos¹, además de las 50 misas por cada uno y 100 por el director que eran costumbre y estaban establecidas desde el 14 de febrero de 1736². Fue entonces cuando el Marqués de Molins propuso que este acto se hiciese extensivo al resto de cuantos habían cultivado las letras españolas y que se celebrase el 23 de abril, fecha del fallecimiento de Cervantes. La propuesta fue aceptada unánimemente iniciándose a partir de esa fecha y año la celebración de forma sistematizada del aniversario del fallecimiento de Cervantes, de acuerdo a un ceremonial que voy a exponer.

Este acuerdo tuvo una gran trascendencia en la propia vida de la corporación, como lo evidencia el hecho de que así quedó recogido en el artículo 104 del *Reglamento* interno, que fue aprobado el 18 de febrero del citado año de 1861³, quedando regulado de la siguiente manera:

* Este trabajo se enmarca dentro de los resultados del proyecto de investigación I+D *El Quijote en la música europea (siglos XVII-XIX). Mito y desmitificación*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia HUM2004-05627-C02-01.

¹ Acta de la Real Academia de la Lengua. 30 de enero de 1861.

² Antonio Ferrer de los Ríos, "Acta de las honras fúnebres celebradas el 23 de abril de 1861" en *Resumen de las actas y tareas de la Real Academia Española en el año académico de 1860 a 1861, leído en la junta pública de 29 de septiembre de 1861, por el secretario perpetuo de la misma corporación D. Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Imprenta Nacional, 1861, p.14.

³ Alonso Zamora Vicente, *La Real Academia Española*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 37-40. Los primeros Estatutos de la Real Academia fueron aprobados en Madrid, el 24 de enero de 1715 por

Se fija el 23 de abril de cada año para la celebración del funeral por el alma de Cervantes y de cuantos han cultivado las letras españolas, funeral que se celebra en el monasterio de las Trinitarias Descalzas, lugar donde Cervantes fue enterrado⁴.

Pero también sirvió para institucionalizar la figura del literato como icono cultural y símbolo de identidad de la nación española y, sin dudar, fue el principio de la consolidación de la recepción de Cervantes y de su obra en la música española⁵. No hay que olvidar que ya a finales del siglo XVIII se había intentado crear el Panteón de hombres ilustres, a imitación de los que ya existían en Francia e Inglaterra, panteón en el que Cervantes hubiese ocupado un lugar destacado⁶. Esta política fue continuada por José I Bonaparte en un intento por granjearse el favor del pueblo español y se consolidó en 1834 gracias a la intervención de Mesonero Romanos, con la realización de la estatua a Cervantes que figura hoy enfrente de la plaza de las Cortes⁷. La Real Academia, en definitiva, lo que hizo fue formalizar un sentir general que ya venía gestándose desde finales del siglo precedente y que entronizaba a Cervantes como una de las figuras más importantes dentro de la historia cultural de España.

Se acordó además que las exequias, a ser posible, fuesen oficiadas por el Arzobispo de Toledo, no sólo por ser el prelado diocesano primado de las Españas, sino por la especial protección que sus predecesores concedieron a las letras y por lo singular que de uno de ellos escribió Cervantes, que decía: “*Vivas al gran conde de Lemos y al Arzobispo de Toledo, mio Señor*”⁸. El día señalado, 23 de abril, tal y

Felipe V estuvieron vigentes hasta 1848, fecha en la que el Marqués de Molins propuso que se volviesen a redactar unos nuevos estatutos más acordes con la realidad de la Academia a la vista del siglo y medio transcurrido. La propuesta fue aceptada y los nuevos estatutos fueron aprobados y firmados en San Ildefonso el 31 de agosto de 1859 por la reina Isabel II, siendo entonces director de la Academia Martínez de la Rosa y secretario Bretón de los Herreros. El Reglamento que se aprobó en 1861 era en realidad un documento de orden interno que quedaba a la interpretación del pleno. Tanto los estatutos como el reglamento siguieron en vigor hasta el año 1977.

⁴ *Reglamento de la Real Academia Española*, Madrid, [Real Academia Española], Imp.de Manuel Galiano, 1861.

⁵ Para un estudio detallado de la recepción en los siglos precedentes consúltese Lolo, Begoña. “La comedia con música *Las Bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina” en *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Lecumberri (ed.). Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, pp. 1477-1500 y “Cervantes y El Quijote en la música española (siglos XVII al XIX). Una difícil recepción. En: *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Begoña Lolo (ed.), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-CEC, 2007, pp. 117-150.

⁶ Carolyn Boyd, “Un lugar de memoria olvidado: el panteón de Hombres Ilustres en Madrid” en *Historia y Política*, 12 (2004), pp. 15-39.

⁷ Joaquín Álvarez Barrientos, “Príncipe de los ingenios”. Acerca de la conversión de Cervantes en ‘escritor nacional’” en *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción del mito*, Begoña Lolo (ed.), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-CEC, 2007, pp. 89-114.

⁸ Acta de la Real Academia de la Lengua, jueves 7 de febrero de 1861.

como describió en las actas Antonio Ferrer del Río, secretario de la academia⁹, abrióse la iglesia de las Trinitarias a las 9^h30m de la mañana para dar acomodo a los invitados, estuvieron presentes los presidentes y miembros de las ocho reales academias, así como los autores e impresores. Una inscripción colocada en la parte superior del enlutado cancel que daba acceso al templo, iniciaba a los presentes en el acto:

A Miguel de Cervantes y á cuantos cultivaron la literatura patria.– La Real Academia Española¹⁰.

Sobre las paredes del vestíbulo, cubiertas también de negro, se habían colgado unos tarjetones en los que figuraba el nombre de algunos académicos difuntos, cuyos trabajos habían servido para esclarecer la figura y la obra de Cervantes, entre éstos destacaban, fundamentalmente, todos aquellos que habían colaborado en la gran edición del Quijote de 1780, era el caso de José Bazán de Silva, Marqués de Santa Cruz y director de la Academia cuando se publicó; Vicente de los Ríos autor del estudio crítico con el que se iniciaba la edición; Pedro de Silva encargado de coordinar a los artistas de las ilustraciones e impresores, junto a Agustín de Montiano y Luyando, a quien se debía, supuestamente, la localización de la partida de bautismo; Martín Fernández Navarrete, autor de la vida de Cervantes que encabezaba la edición pequeña del Quijote editada en 1819 por la Academia y Agustín García de Arrieta por haber impreso en París en 1827, a sus expensas, una edición pequeña con anotaciones críticas¹¹.

El templo se engalanó como requería tan solemne ocasión. Sobre el túmulo de un solo cuerpo, se colocaron 24 hachas de cera, dejándose constancia de aquellos atributos que mejor podían reflejar la identidad de Cervantes, en el contexto de la época:

El hábito de la orden tercera de San Francisco, a la que perteneció el literato, una espada, como las que se usaban en los tiempos del célebre triunfo de la Guerra de Lepanto, unas cadenas con grillos, para significar el cautiverio de Argel, una corona de laurel y el ejemplar de la edición grande del Quijote que poseía la Academia Española y que no podía ser otro que el editado en 1780.

Custodiando el túmulo seis soldados mancos, hicieron la guardia sin armas, en recuerdo de la invalidez de Cervantes. A las 10h se inició el oficio religioso, cerrándose las puertas del templo al ser imposible acomodar a mas gente, terminándose tres horas mas tarde. El duelo estuvo presidido por D. Eusebio M^a del Valle en representación de la Academia, al encontrarse ausente su director¹².

⁹ Antonio Ferrer del Río, “Acta de las honras fúnebres celebradas el 23 de abril de 1861 [...]”, pp. 13-16. El acta apareció también publicada en la *Gaceta de Madrid*, 25 de abril de 1861.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p.15.

Como ya acordase la academia, la música que acompañó el acto se interpretó a *canto llano*, es decir, sin orquesta, eligiéndose para tan trascendente ocasión a D. Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla de palacio, como director del coro, siendo la música que se escuchó toda suya, “*con la circunstancia de estrenarse arreglada para órgano expresivo en esta ceremonia*”¹³. Considero que se pudo tocar la Misa de Difuntos a cuatro y ocho voces en Mib M que el maestro había compuesto en esa fecha, partitura manuscrita que se conserva en la actualidad en el Archivo General de Palacio incompleta, a falta precisamente de la parte de órgano expresivo, que pudo ser la utilizada en esta celebración¹⁴. Esta misa fue una de las obras de Eslava que mas llegó a cantarse en las catedrales de España por su solemnidad y belleza¹⁵.

Pero mas allá de la celebración de las primeras honras a Cervantes el acto se convirtió en un canto a la universalidad de la lengua castellana y de nuestra literatura, a la vez que en una reivindicación del trascendente papel que le correspondía a España en la historia. Era la puesta en escena de un discurso que marcó buena parte del devenir del siglo XIX y las primeras décadas del XX, y que ya había arrancado en el siglo precedente. *El Quijote* y Cervantes empezaron a erigirse como un elemento fundamental sobre el que reconstruir la deteriorada imagen de España, tal y como anunciaba el presbítero Tristán Sedma, en la oración fúnebre:

pues en tales términos llegó a cautivar Cervantes á la Europa ilustrada con El Quijote, que todos los grandes talentos se apresuraron á estudiar y poseer el habla de Castilla, solamente por comprender bien esta obra magna¹⁶.

Estas honras se mantuvieron con la misma solemnidad y ceremonial los siguientes años de 1862 y 1863, fue en 1864 cuando la Academia acordó que se celebrasen solamente cada tres años en su formato grande y anualmente se limitase el acto a una misa cantada a la que sólo se invitaría a las otras reales academias, siendo libre la entrada para el público en general¹⁷. Pero quizás uno de los aspectos que mas me interese destacar se centre en las exequias que se celebraron en 1863, para esta ocasión se nombró maestro de capilla al prestigioso compositor Francisco Asenjo Barbieri, quien realizó una programación de música muy diferente a la que

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, José Peris Lacasa (dir.). Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, p. 249. Begoña Lolo, “Cervantes y El Quijote en la música española (siglos XVII al XIX) [...]”, p.139.

¹⁵ José Luis Ansorena, “Eslava, Hilarión”. En *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, pp. 756-757.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Manuel Bretón de los Herreros, *Resumen de las actas y tareas de la Real Academia Española en el año académico de 1863 a 1864*, Madrid, Imprenta Nacional, 1864, p. 6.

se había podido escuchar en las ediciones precedentes con el maestro Hilarión Eslava, como bien reflejaba el secretario Antonio Ferrer del Río en acta:

Maestro de capilla fue D. Francisco Asenjo Barbieri, lográndose al fin realizar la patriótica y artística idea de que en las honras dedicadas a los cultivadores de la literatura española el día del aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes, se oyera la grave y majestuosa música religiosa de su tiempo y de compositores españoles, celebrados á la sazón en toda Europa¹⁸.

La programación realizada por Barbieri se asentó en dos ideas fundamentales, por un lado en destacar los aspectos mas importantes de la biografía de Cervantes con la música mas representativa de la época, así se pudieron escuchar las obras de compositores tan trascendentes para la historia de la música española como Tomás Luis de Victoria, Melchor Robledo, Pedro Tafalla, Andrés Lorente, Mateo Romero y Alonso Lobo, todos ellos ocuparon además cargos estratégicos dentro de la actividad musical de España en tiempos del literato. Al frente de un coro de treinta y cinco voces profesionales se situó Barbieri dirigiendo el siguiente programa:

Se cantó en primer lugar el “salmo *Regem cui omnia vivunt*”, música de Melchor Robledo, Racionero y Maestro de capilla en 1569 de la Seo de Zaragoza, año en que, con motivo de ser autor de varias poesías á la muerte de Isabel de Valois, se imprimía por vez primera el nombre de Miguel de Cervantes Saavedra; el salmo *Domine, ne in furore tuo* á fabordon, sacado de *El por qué de la música*, de D. Andrés Lorente, racionero y organista de la iglesia magistral de Alcalá de Henares, y que ya se cantaba en vida del Príncipe de los Ingenios, aunque no se imprimió hasta mas de medio siglo después de su fallecimiento; el responsorio *Credo quod Redemptor meus*, música de don Alfonso Lobo, Maestro de capilla desde el año 1603 de la catedral de Toledo, y celebrado por Lope de Vega en su *Peregrino*; el responsorio *Qui Lazarum*, composición de Fray Pedro Tafalla, monje del Real Monasterio del Escorial en el primer tercio del siglo XVII, y maestro allí de capilla; la misa de *Requiem*, compuesta por el célebre maestro D. Tomás Luis de Victoria el mismo año en que á bordo de la galera *El Sol* fue cautivado Cervantes por los argelinos; la *Sequentia Dies irae*, arreglada á fabordon y según el estilo del siglo XVI por el actual maestro de la Real Capilla D. Hilarión Eslava, después de alzar el motete *Versa est in luctum eithara mea*, que para las exequias de Felipe II compuso el referido maestro D. Alfonso Lobo¹⁹.

En segundo lugar fue la ocasión de escuchar la música española de nuestro Siglo de Oro cuyo desconocimiento era muy grande en el siglo XIX. No hay que olvidar que la historiografía de la música empezaba su andadura por estas fechas, gracias a la publicación de la *Historia de la música española* de Mariano Soriano

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*

Fuertes editada entre 1856-1860²⁰, y sobre todo, a la política de recuperación de patrimonio musical histórico que ya Hilarión Eslava había iniciado a través de la edición de música de las épocas precedentes en *La Lira Sacro Hispana* (1852-1860)²¹, y de cuyo trabajo era buen conocedor Barbieri.

La apuesta de la Academia por escuchar la mejor música religiosa de tiempos de Cervantes, entraba en consonancia con el pensamiento regeneracionista de los músicos españoles del ochocientos, quienes consideraban la música y la literatura del Siglo de Oro como la época más gloriosa de nuestra cultura, pero sirvió también para reforzar la política de reivindicación nacionalista en torno a la figura y obra de Cervantes como icono indiscutible de la literatura universal, reivindicación que ya había puesto en marcha la academia desde principios de siglo.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA: TEXTO DE VENTURA DE LA VEGA Y MÚSICA DE BARBIERI

Además de las honras se representó por la tarde, en el Teatro del Príncipe, la comedia *Don Quijote de la Mancha*²² del académico Ventura de la Vega que escribió un texto en tres actos y 49 escenas distribuidas: 10 en el primero, 16 en el segundo y 23 en el tercero. Esta obra no era más que la adaptación de su *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* estrenada en 1832 en el Teatro de la Cruz²³, y que había quedado sin editar en una versión en la que no se puso música a pesar de las indicaciones del escritor²⁴. Ventura de la Vega se inspiró en la historia de Cardenio que relató Cervantes en los capítulos XXVII al XXXVI de la primera parte de *El Quijote* variando el orden, conservó los mismos personajes que creara el literato: Don Quijote, Sancho, Cardenio, Lucinda, Dorotea, Don Fernando, Maritornes, el ventero, el cura, el barbero y situó la obra en el mismo escenario que su autor, arrancando con la penitencia del Caballero en Sierra Morena. Asistió al estreno de 1832 Mariano José de Larra que escribió una acertada crítica en la *Revista Español-*

²⁰ Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Barcelona, Narciso Ramírez, 4 vols., 1856-1860.

²¹ Hilarión Eslava, *Lira Sacro- Hispana. Gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Madrid, M. Martín Salazar, 10 vols. 1852-1860.

²² Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, José M. Ducazcal, 1861. Edición crítica realizada por Mariela Insúa Cereceda en *Don Quijote en el teatro español: Del siglo de Oro al siglo XX*, Ignacio Arellano (coord.). Madrid, Visor Libros, 2007, pp. 445-533.

²³ *Ibid.*, Portada

²⁴ Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*. Se conserva el original manuscrito en la Biblioteca de Cataluña Ms.1285/Cer 14-III-2. Puede consultarse también en la web de la biblioteca del Instituto Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/facsimil/>

la bajo la firma de *Fígaro*²⁵, en ella aconsejaba al escritor una revisión de algunas de las deficiencias estructurales de la obra en el caso de que volviese a reponerse, cuando treinta años más tarde se le presentó a Ventura la oportunidad, siguió sus consejos mejorando la trama y eliminando varias escenas redundantes, que aportaron a la obra una mayor vitalidad en la ejecución²⁶.

En esta segunda ocasión y tal y como el propio escritor indicó en la dedicatoria, sí hubo música, para ello contó con la colaboración del compositor Francisco Asenjo Barbieri: “que ha cooperado al éxito de la obra, adornándola con su preciosa música”²⁷.

Barbieri compuso en total tres números con música, uno en cada acto, aportación que el propio compositor valoró de la siguiente manera: “*aunque rigurosamente no pertenece al género de la zarzuela, yo la incluyo en esta colección*”²⁸. En el primer acto Barbieri hacía cantar a Cardenio el famoso Ovillejo en forma de una sentida romanza de corte romántico, para tenor y cuerda, en tempo *Andante*²⁹. Es evidente que el compositor quiso reflejar ese carácter intimista y a la vez de sentido lamento que el desamor produce en consonancia con la novela cervantina, razón por la que Cardenio canta solamente con acompañamiento de cuerda, a diferencia de lo que sucede en los otros dos números con música en los que Barbieri utilizó gran orquesta. Ventura de la Vega respetó el texto cervantino tal y como figura en el capítulo XXVII de la primera parte del Quijote³⁰.

En el segundo acto figura el número de mayor duración, un Bailete con “aire de manchegas” realizado a gran orquesta, que es el encargado de reflejar el ambiente y las andanzas del Quijote. A ritmo de jota y con recurrentes motivos musicales de

²⁵ Mariano J. Larra, “Primera representación del drama episódico, nuevo original, en tres actos, titulado *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* escrito por don Ventura de la Vega” en *Revista Española*, 26 de diciembre de 1832. Reproducción del texto en Ignacio Arellano: *Leyendo el Quijote. IV Centenario de la publicación de Don Quijote de la Mancha, Príncipe de Viana*, 2005, pp. 987-989.

²⁶ Mariela Insúa Cereceda, “Ventura de la Vega. *Don Quijote de la Mancha*” en *Don Quijote en el teatro español* [...], p. 456. Indica que las escenas eliminadas siguiendo las indicaciones de Larra fueron “el pasaje en el que Andrés llega a Sierra Morena a recomendarle a don Quijote que haya intercedido por él [...]. También acoge los consejos de completar los parlamentos de Sancho con refranes y eliminar algunas entradas y salidas de personajes poco justificadas”.

²⁷ Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*. Dedicatoria manuscrita a Barbieri, firmada por Ventura de la Vega el 23 de abril de 1861, en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁸ BNM Legado Barbieri Mss. 14079. Cit. en Emilio Casares, *Francisco Asenjo Barbieri I. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 244

²⁹ BNM M.Barbieri/57/2.Figura en la Biblioteca Nacional bajo el título del Ovillejo, razón que ha dado lugar a confusión notable al pensarse que era una obra diferente que su *Don Quijote de la Mancha*, cuando en realidad es el número del primer acto.

³⁰ La música de *Don Quijote de la Mancha* de Barbieri con texto de Ventura de la Vega ha sido recuperada por Begoña Lolo y grabada en el CD *Don Quixote in Spanish music* por la Orquesta y el coro de la Comunidad de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar. Naxos, 2006, 8.570260.

claro extracto español, pretende situar al oyente en el espacio sonoro y geográfico de la novela cervantina, con claros guiños programáticos de carácter nacionalista.

El número de cierre situado en el tercer acto en *Tempo di Marcha* para orquesta y *solo* de tenor con coro de bajos, es decir sólo voces de hombres, tiene un acusado carácter heroico, está escrito sobre el motivo de las seguidillas manchegas, rindiendo así homenaje a la tierra que vio nacer al escritor, pero desde el punto de vista textual nada tiene que ver con la novela del Quijote, es en realidad una Loa a la figura de Cervantes en su faceta como hombre de armas, recordando sus andanzas en la guerra de Lepanto y el cautiverio de Argel, a la vez que hace referencia a su faceta literaria, reconocida en el mundo entero, en clara consonancia con los atributos que habían sido vistos previamente por la mañana en la iglesia de las Trinitarias, es por ello que el texto dice:

Cantemos al que un día
regó con sangre y llanto,
sus lauros en Lepanto,
sus grillos en Argel.
Al genio por quien reina,
la musa castellana
del mundo soberana,
ceñida de laurel³¹.

Está no obstante en perfecta sintonía con el final de la obra de Ventura en el que se destacaba este carácter de héroe nacional de Cervantes, haciéndose acompañar el cierre por una música triunfal:

Españoles, saludad al genio peregrino que ha de producir nuestro suelo. ¡Este es el que con la alta inspiración de los cielos escribirá la historia de mis grandes hechos, para eterno orgullo de la nación española y envidia de las extrañas³².

El estreno de la obra de Ventura de la Vega y Barbieri fue sin duda el desencadenante del interés por la temática cervantina dentro de la música española, como así lo evidencian las otras tres zarzuelas que fueron estrenadas también en 1861. Si la obra de Barbieri había servido para conmemorar el aniversario de la muerte de Cervantes, *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII*, con texto de Narciso Serra³³ y música de Fernández Caballero³⁴ sirvió para celebrar el nacimien-

³¹ Begoña Lolo, "Cervantes y El Quijote en la música española (siglos XVII al XIX) [...]", pp. 139-141.

³² Mariela Insúa Cereceda, "Ventura de la Vega. *Don Quijote de la Mancha*" en *Don Quijote en el teatro español* [...], p. 533.

³³ Narciso Serra, *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII*, Madrid, Manuel de Rojas, 1861. La obra está dedicada a Doña Raimunda Ceriola de Carriquiri.

³⁴ BNM M/1585. Manuel Fernández Caballero, *El loco de la guardilla: zarzuela en un acto*.

to del literato, estrenándose, por ello, el 9 de octubre del citado año. Entre una y otra se sitúan *La reina topacio* basada en la novela ejemplar de Cervantes *La gitanilla* cuya representación se realizó en el Teatro de la Zarzuela el 11 de septiembre de 1861, con texto de Emilio Álvarez³⁵ y música de Fernández Caballero³⁶ y por último *La gitanilla* con libreto de Francisco García Cuevas³⁷ y música de Antonio Reparaz, estrenada el 27 de septiembre en el Teatro de la Zarzuela³⁸, es decir, una segunda obra basada en las Novelas ejemplares de Cervantes en apenas quince días. En total tres obras de temática cervantina con música vieron la luz en el corto periodo de tiempo de un mes, lo que confirma este rápido asentamiento.

Sin dudar lo obra mas peculiar de todas las que se pudieron representar este año fue *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII*, música de Fernández Caballero con texto de Narciso Serra que se estructuró en un acto y catorce escenas. En ella se mezclaron dos temáticas de corte muy diferente pero claramente vinculadas: por un lado contaba los amores de José, sacristán, a quien su condición al servicio de las monjas le impedía casarse y declarar su amor a Magdalena, su enamorada, que era a su vez hermana de Cervantes, Miguel en la obra. La segunda temática giraba toda en torno a la figura del literato y su supuesta locura, en consonancia con el título. Ante las continuas risas y raros comportamientos de Miguel, su hermana decidió recurrir a las autoridades, es decir, al clérigo, el doctor y un representante del Santo Oficio con el fin de que testimoniasen si estaba loco de verdad y en caso afirmativo determinasen su cura. Entre el grupo de autoridades se encontraba el dramaturgo Lope de Vega, cuya presencia resulta muy interesante desde el punto de vista dramático, aunque un tanto fantásica, Serra aprovechaba la circunstancia para propiciar las paces entre el eterno enemigo y Cervantes, a la vez que le hacía reconocer a Lope la primacía de Cervantes en el mundo de la literatura por haber escrito una novela de tan grande valía como era *El Quijote*, dando a su vez fe de su buena cordura. Este testimonio fue corroborado por el resto de las autoridades. La obra se cerraba con final feliz pues tanto los amores de José y Magdalena como la cordura de Miguel de Cervantes quedaban bien resueltas.

Narciso Serra ubicó la acción en el Madrid de 1605, es decir el año de la edición de la primera parte del Quijote, en un intento por trasladar al lector a la época en la que se escribió, pero en opinión de Cotarelo y Mori los anacronismos históricos fueron muchos e importantes a la vez que era evidente la alteración en cuanto a

³⁵ Emilio Álvarez, *La reina topacio*, Madrid, Centro General de la Administración, 1861.

³⁶ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Ed. facsímil. Madrid, ICCMU, 2000, p.781. Según Cotarelo y Mori fue estrenada inicialmente en forma de ópera en el Teatro Lírico de París en marzo de 1857 y posteriormente traducida al español por Emilio Álvarez, quien la transformaría en una zarzuela en tres actos.

³⁷ Francisco García Cuevas, *La gitanilla*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861.

³⁸ Según Luis Iglesias de Souza, *Teatro Lírico Español*, A Coruña, Diputación Provincial, vol. II, 1993, p. 280.

costumbres y hábitos sociales, de ahí que estimase que el intento fue poco satisfactorio³⁹.

La intervención de la música fue discreta, en total cinco números. Además del preludio introductorio con el que se abrió la obra, figuraba un dúo en la escena II “Tras de callar dos años [...]” cantado por José, el sacristán, que declaraba su amor a Magdalena. En esta ocasión Fernández Caballero sólo puso música a las intervenciones del sacristán suprimiendo, lamentablemente, la propuesta de dúo entre ambos amantes que seguramente hubiese enriquecido mucho la obra por el sutil texto amoroso que escribió Serra; el tercer número figuró en la escena VII, con la intervención del coro general, y mujeres que al son de “Vecina, vecina, qué ocurre, qué pasa [...]” avisaban a Magdalena de las risas y locuras de Cervantes; el cuarto número situado en la escena XIII y última, estaba compuesto de dos intervenciones musicales, por un lado era nuevamente el coro quien avisaba a la vecindad de la visita de la Inquisición al literato y la segunda se basaba en el dúo que cantaban Cervantes y su hermana Magdalena reforzado por el coro, era el momento en el que el literato lamentaba su suerte con unos versos harto elocuentes por su realismo cuya dureza no evitó ser reflejada por Narciso Serra en este final de obra:

Si Lope me adivinó
al darme el famoso mote,
la patria ingrata no vio,
que Cervantes no cenó
cuando terminó el Quijote.

Lamentablemente algunas de las indicaciones escritas por Serra relativas a la intervención de música no fueron realizadas por el compositor, es el caso del dúo ya citado entre José y Magdalena y también del dúo final de la penúltima intervención musical entre Lope y Cervantes que hubiera dado, sin lugar a dudas, mucho juego a la obra, puesto que hubiese sido muy interesante ver cual era el tratamiento que el compositor otorgaba a Lope y como resolvía el dúo musicalmente, sin dudarle es uno de los momentos de mayor interés de la obra y de una gran originalidad desde el punto de vista temático.

El estreno fue un rotundo éxito, tanto en esta ocasión como en la reposición del 24 de marzo del mismo año a beneficio de Narciso Serra⁴⁰. En la representación se cantó además un *Himno a Cervantes* de don Mariano Vázquez⁴¹. El éxito de la obra en todas sus reposiciones animó al autor a escribir una segunda parte que se editó

³⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela* [...], p.784.

⁴⁰ Emilio García Carretero, *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Tomo primero 1856-1909*, Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, 2003, pp. 33 y 35.

⁴¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela* [...], p. 784.

en 1867 bajo el título *El bien tardío*, drama original en un acto, sin intervención de música⁴².

Me interesa destacar la presencia de la figura de Cervantes como parte integrante de la obra en calidad de personaje, en la medida en la que abrió una forma de acercamiento en lo musical que ya no se vio interrumpida durante el siglo XIX, como se puede observar en obras de interés como *El manco de Lepanto* con música de Rafael Aceves Lozano y libreto de Ángel Mendoza y Mondéjar, estrenada en 1867⁴³ o *Cervantes en Lepanto: relación de la batalla* del compositor Emilio Arrieta, basada en la epístola de Miguel de Cervantes a Mateo Vázquez, ministro de Felipe II, y que se interpretó en 1876. Este nuevo enfoque en el proceso de recepción, es decir, el de convertir a Cervantes en personaje a la vez que en autor inspirador de nuevas obras, hacía su aparición por primera vez en España en el final de la obra de Barbieri que hemos analizado, a diferencia de lo que por ejemplo ya había sucedido en Francia, en el siglo precedente, con la ópera cómica, en tres actos, *Michel Cervantes* con música de Charles Gabriel Foignet y libreto de C. Gamas, que fue representada en el Théâtre Lyrique des Amis de la Patria en 1793⁴⁴.

Fue a partir de este año de 1861 y sobre todo de la década de los años 60, cuando Cervantes y sus novelas se convirtieron en temática susceptible de generar interés entre los compositores españoles, como lo evidencian las más de veinticuatro obras que en total fueron escritas en estas últimas décadas, pensadas para toda la tipología de géneros (zarzuelas, cantatas, operetas, loas, sainetes líricos, juguete cómicos, etc.), bajo la autoría de autores tan destacados como Gaztambide, Fernández Caballero, Chapí, Barbieri, Reparaz, Aceves, Arrieta, Milpagher, Scarlatti Aldama, Taboada, Arnedo, Emilio García, Santonja, etc. Es evidente el predominio de la música escénica, y el carácter cómico-bufo como rasgo dominante, en consonancia con el propio desarrollo musical de España, si bien conviene aclarar que no todas las obras están basadas en *El Quijote*, bastantes se centran en otras novelas del escritor y esto peculiariza la recepción de la obra de Cervantes en el caso español frente a otros países más centrados sobre todo en *El Quijote* y sus personajes. La mayor parte de estas obras pueden considerarse adaptaciones musicales o si se prefiere recreaciones quijotescas y no quijotizantes, como categoriza López Navia⁴⁵.

⁴² Narciso Serra, *El bien tardío: segunda parte de El loco de la guardilla*, Madrid, Imp. de Rojas y Compañía, 1867.

⁴³ Luis Iglesias de Souza, *Teatro Lírico Español [...]*, vol. II, 1993, p. 577.

⁴⁴ Begoña Lolo, "Cervantes y El Quijote en la música española (siglos XVII al XIX) [...]", p. 142.

⁴⁵ Santiago Alfonso López Navia, *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996, pp. 153-154.

CONCLUSIONES

Como se puede observar fue necesario esperar al año 1861 para que asistiésemos a la instauración por la Real Academia de la Lengua de la celebración de los aniversarios del fallecimiento de Cervantes, que tuvo como primera consecuencia la consolidación oficial de la figura del literato como icono cultural de dimensión universal, en un momento en el que se hacía necesaria la búsqueda de símbolos identificativos que sirviesen para recuperar la deteriorada imagen de España. Pero fue también el punto de arranque del reconocimiento de la validez de la obra cervantina como tema de inspiración en la música española, cuya presencia apenas se había dejado sentir en los siglos precedentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Emilio, *La reina topacio*, Madrid, Centro General de la Administración, 1861.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Príncipe de los ingenios". Acerca de la conversión de Cervantes en 'escritor nacional' en *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción del mito*, Begoña Lolo (ed.). Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-CEC, 2007, pp. 89-114.
- ANSORENA, José Luis, "Eslava, Hilarión". En *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, pp. 756-757.
- BOYD, Carolyn, "Un lugar de memoria olvidado: el panteón de Hombres Ilustres en Madrid" en *Historia y Política*, 12 (2004), pp. 15-39.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Resumen de las actas y tareas de la Real Academia Española en el año académico de 1863 a 1864*, Madrid, Imprenta Nacional, 1864.
- CASARES, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri 1. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994.
- CATÁLOGO DEL ARCHIVO DE MÚSICA DEL PALACIO REAL DE MADRID. José Peris Lacasa (dir.). Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Ed. facsímil. Madrid, ICCMU, 2000.
- ESLAVA, Hilarión, *Lira Sacro- Hispana. Gran colección de obras de música religiosa compuesta por los mas acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Madrid, M. Martín Salazar, 10 vols. 1852-1860.
- FERRER DEL RÍO, Antonio, "Acta de las honras fúnebres celebradas el 23 de abril de 1861" en *Resumen de las actas y tareas de la Real Academia Española en el año académico de 1860 a 1861, leído en la junta pública de 29 de septiembre de 1861, por el secretario perpetuo de la misma corporación D. Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Imprenta Nacional, 1861.
- GARCÍA CARRETERO, Emilio, *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Tomo primero 1856-1909*, Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, 2003.
- GARCÍA CUEVAS, Francisco, *La gitanilla*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis, *Teatro Lírico Español*, A Coruña, Diputación Provincial, vol. II, 1993.

- LARRA, Mariano J., “Primera representación del drama episódico, nuevo original, en tres actos, titulado *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* escrito por don Ventura de la Vega”. En *Revista Española*, 26 de diciembre de 1832. Reproducción del texto en Ignacio Arellano: *Leyendo el Quijote. IV Centenario de la publicación de Don Quijote de la Mancha, Príncipe de Viana*, 2005, pp. 987-989.
- LOLO, Begoña, “La comedia con música *Las Bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina”. En: *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Lecumberri (ed.). Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, pp. 1477-1500.
- _____, “Cervantes y El Quijote en la música española (siglos XVII al XIX). Una difícil recepción”. En: *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Begoña Lolo (ed.). Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-CEC, 2007, pp. 117-150.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso, *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996.
- REGLAMENTO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Madrid, [Real Academia Española], Imp.de Manuel Galiano, 1861.
- SERRA, Narciso, *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII*, Madrid, Manuel de Rojas, 1861.
- _____, *El bien tardío: segunda parte de El loco de la guardilla*, Madrid, Imp. de Rojas y Compañía, 1867.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Barcelona, Narciso Ramírez, 4 vols., 1856-1860.
- VEGA, Ventura de la, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, José M. Ducazcal, 1861. Edición crítica realizada por Mariela Insúa Cereceda en *Don Quijote en el teatro español: Del siglo de Oro al siglo XX*, Ignacio Arellano (coord.). Madrid, Visor Libros, 2007.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *La Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.