

Recreaciones musicales sobre *La venta encantada* de Gustavo Adolfo Becquer. Una ópera y una zarzuela cervantina polémicas

Begoña Lolo
Universidad Autónoma de Madrid

La determinación de la Real Academia Española de fijar la fecha de celebración del día de Miguel de Cervantes el 23 de abril de 1861 fue el punto de arranque del interés de los compositores españoles por utilizar la novela del Quijote como tema de inspiración en sus creaciones.¹ Hasta entonces y a diferencia de lo que había sucedido en otros países circundantes, como Francia, Italia, Alemania o Inglaterra, el tema como fuente de inspiración había pasado prácticamente desapercibido en España, por muy extraño que resulte.²

Las primeras obras cervantinas con música que se pudieron escuchar en esta fecha de 1861 fueron: *El Don Quijote de la Mancha*, texto de Ventura de la Vega y música de Francisco Asenjo Barbieri, estrenada el 23 de abril en el Teatro del Príncipe; *La gitanilla*, texto de García Cuevas y música de Antonio Reparaz, en el Teatro de la Zarzuela el 27 de septiembre y *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII*, texto de Narciso Serra con música de Manuel Caballero, también representada en el Teatro de la Zarzuela el 9 de octubre del mismo año. La primera y la última obra celebraban el fallecimiento y el nacimiento del escritor. Todas ellas eran zarzuelas, es decir, el género lírico por excelencia en la música española de la época, frente a la ópera que era el modelo cultural dominante en el resto de Europa.

Entre 1861 y 1871 fecha del estreno de *La venta encantada* el proceso de inserción de la obra de Cervantes como tema de inspiración en la programación de los teatros madrileños fue ininterrumpido,³ produciéndose además una peculiaridad que merece ser destacada, como es la programación íntegra de la tarde de teatro lírico con obras de temática cervantina. El público asistía de esta manera a una reivindicación de la figura del literato y sus atributos como icono cultural a través del teatro con música, era un canto a la nación española que el crítico de *La Iberia*

1. Lolo, Begoña, «La presencia de Cervantes en la música española del siglo XIX: Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega en las conmemoraciones de la Real Academia de la Lengua de 1861», en: *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI CINDAC*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas-Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 391-403.

2. Para un estudio sobre las razones de esta indiferencia consúltese el trabajo LOLO, Begoña, «Cervantes y El Quijote en la música española siglos XVII al XIX. Una difícil recepción». Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp.117-150.

3. Ver tabla adjunta al final del texto

recogía el 24 de abril de 1861, después de asistir al estreno del *Don Quijote* de Ventura de la Vega de la siguiente manera: «Días como los de ayer dejan en todas las imaginaciones recuerdos impercederos».⁴

Estas obras primerizas que se acomodaron dentro del género de la zarzuela mantuvieron unos patrones creativos que con escasas variantes apenas sufrieron modificación a lo largo del siglo, pero fueron también el campo de experimentación que permitió comprobar a los compositores españoles la inmensa dificultad que suponía poner en música la obra del *Quijote*, ante la imposibilidad de representar musicalmente la novela completa.⁵

Por esta razón se optó por seleccionar aquellos episodios que ya en el original albergaban música, como era el caso de *Las bodas de Camacho*, o que por su propio contenido descriptivo facilitaba la utilización de músicas programáticas, como *Los molinos de viento*, *La ínsula Barataria*, *La visita al palacio de los Duques*, evitando utilizar todos aquellos de contenido más reflexivo.

Una segunda opción, como apunta López Navia, fue la de relacionar varios episodios creando una estructura bien definida⁶ como fue el caso de *La venta encantada*, sin embargo, frente a los anteriormente citados este episodio no se caracterizaba por su teatralidad,⁷ de ahí que se utilizase realmente muy pocas veces en el teatro lírico. En otras ocasiones los libretos eran realmente ficción, recreaciones en las que el tema quijotesco servía para inventar una nueva historia en la que tan sólo se mantenían algunas de las características de los personajes y de la novela. Estas obras-libreto se debatían además entre el respeto a la novela original, como fue el caso de *Las Bodas de Camacho* de García Cuevas y Reparaz o por el contrario se asentaban en la invención más absoluta como *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII* de Serra y Caballero.

El segundo gran problema que se les presentó a los compositores fue la caracterización de los personajes fundamentales, Sancho y Quijote, la carga psicológica

4. *La Iberia*, 24 de abril de 1871

5. Son especialmente interesantes en este sentido las reflexiones del compositor alemán Wilhem Kienzl en su ópera *Don Quixote*. Weber, Eckhard, «La vida se convierte en muerte, la muerte en vida...». Facetas de una escapatoria trágica de la muerte en la ópera *Don Quixote* (Berlín 1898) de Wilhem Kienzl». Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp.187-208

6. López Navia, Santiago, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp.177-182

7. Maestro, Jesús G., «De la teatralidad en *El Quijote*. Sancho en Barataria o la subversión de la preceptiva sobre lo cómico», en: *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*, E. Martínez Mata (ed.), Madrid, Ed. Arcos, 2007, pp.97-112. Mantiene que 11 son los capítulos que plantean una mayor teatralidad y que por ello han sido habitualmente los preferidos a la hora de su representación, es el caso de Dorotea en el papel de la princesa Micomicona (I,29-30, 37 y 46); La gresca entremesil por causa del yelmo de Mambrino y bacía de barbero (I,44-45); Don Quijote rodeado de gigantes, que le enjaulan, encantado, de camino a su aldea (I, 46-47); el discurso del canónigo sobre las comedias, que convierte al teatro en objeto de crítica y debate (I, 48); la aventura de *Las Cortes de la Muerte* (II,11); el encuentro con el caballero de los Espejos (II,12-14); las danzas y bailes narrados en las bodas de Quiteria (II,19-21); el retablo de Maese Pedro (II, 25-26); diversos episodios con los duques (II, 34-35); Sancho en Barataria (II,49,51 y 53); tal vez la escena de la cabeza encantada (II, 62).

del hidalgo manchego complicaba de forma extraordinaria la realización musical, sobre todo cuando el desarrollo escénico se centraba en episodios de acción mezclados con momentos de reflexión. No era nada sencillo desde el punto de vista dramático representar musicalmente a este personaje cargado de idealización, locura, valentía, mundo visionario, etc. y menos cuando el género elegido era la zarzuela cuyo rasgo dominante era el de la comicidad. En contraposición, la representación de Sancho era mucho más sencilla, su carácter grotesco y simple, unido a su relevante gordura propiciaban de forma natural lo cómico, sin olvidar su extracto claramente popular que le acercaba mucho al mundo propio de la zarzuela basado en el reflejo del costumbrismo populista.

Esta dificultad para reflejar el carácter psicológico de los personajes fue también común a las artes plásticas y así lo manifestaba el crítico Manuel Cañete en la *Ilustración Española y Americana* el 25 de noviembre de 1871, al juzgar la valía del *Don Quijote en casa de los Duques* pintado por Gisbert:

Como el dominio de la pintura se limita á representar por medio de figuras y de colores los cuerpos y sus propiedades visibles, acaso nada le sea más dificultoso que dar vida á seres ideales de naturaleza compleja. Quizás por ello no haya conseguido hasta ahora el pincel crear ó caracterizar satisfactoriamente la figura de *Don Quijote*, como ha creado y caracterizado otras muchas igualmente engendradas en la fantasía, á pesar de que todos le conocemos por el admirable retrato que ha hecho de él Cervantes con la palabra. El ingenioso hidalgo manchego es un ser tan complejo, encierra en sí condiciones tan singulares de realidad é idealismo, está pintado tan magistralmente en la maravillosa y popular novela del *regocijo de las Musas*, que cada cual se imagina haberlo visto y se lo finge con una forma especial, superior á cuanto pueden hacer para retratarlo, atendidos los medios de que disponen, la pintura ó la escultura. Tal es el principal escollo del asunto elegido por el señor Gisbert; escollo que aun no ha salvado por completo ninguno de los que han dado apariencia visible al *Caballero de la Triste Figura*.⁸

El tercer gran problema fue la adecuación a la época. En pleno desarrollo del romanticismo el Quijote debería de haber adoptado en el teatro lírico una imagen trágica, y pasar a ser realmente el *Caballero de la triste figura*. Para que esta adecuación se hubiese producido, es indiscutible, que los compositores españoles deberían de haber escrito sus creaciones dentro del género de la ópera seria, género que, por otra parte, apenas era utilizado en España en esta época y no en el formato zarzuela que por sus propias características y convenciones no admitía el carácter trágico, sino el cómico, estando mucho más próxima a la ópera bufa. En este proceso que se vivía de definición de una identidad nacional, la zarzuela era, sin dudar, el género representativo por excelencia, claro heredero del teatro breve de tonadillas y sainetes líricos que tanto auge había tenido en el siglo precedente, permitía mantener una tradición que revalorizaba las costumbres populares y por tanto la música y las danzas regionales. Este interés por un concepto de nación basado en lo musical en sus raíces, fue uno de los factores que dieron lugar a esa visión exótica de España en Europa y por añadidura romántica.

8. Cañete, Manuel, *Ilustración Española y Americana*, 25 de noviembre de 1871

Dentro de este contexto la recreación musical de *La venta encantada* presenta un punto de inflexión especialmente interesante. Esta zarzuela en tres actos en verso, debe su libreto a Adolfo García, bajo cuyo seudónimo se escondía el autor de las *Rimas y las Leyendas* Gustavo Adolfo Bécquer, el libreto había sido escrito en colaboración con Luis García Luna en 1857.⁹ Ante la imposibilidad de que la obra se representase en el teatro, como hubiesen deseado los autores, se decidieron a publicarla siendo aprobada la censura por Antonio Ferrer del Río, el 10 de octubre de 1859, y editada el mismo año por Alonso Gullón.¹⁰ Está dedicada a Ventura de la Vega, que había estrenado el drama *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* el 24 de diciembre de 1832,¹¹ con crítica poco favorable de Mariano José Larra,¹² Ventura deseaba convertir la obra en zarzuela como así se lo había hecho saber a Barbieri y de facto le había enviado ya materiales para su estudio, pero el hecho de que Bécquer hubiese presentado al teatro su obra en 1857 y de que le solicitase no avanzase en su proyecto, parece ser que le hicieron desistir del tema, dando palabra a los autores de *La venta* que abandonarían el proyecto, como así hicieron constar éstos en la agradecida dedicatoria.¹³

Ventura de la Vega guardó el compromiso de no escribir la zarzuela, al menos durante un tiempo, pero no es menos cierto que la celebración del fallecimiento de Cervantes instaurada por la Real Academia Española en 1861, hicieron que lo rompiese. No voy a entrar a analizar la polémica que se organizó ante el estreno del *Don Quijote* de Ventura de la Vega con música de Barbieri, en 1861, y por tanto las numerosas críticas recibidas por parte de los amigos de Bécquer, remito en este aspecto al estudio de Juan Antonio Tamayo de 1943,¹⁴ sino que me interesa centrarme en la obra en sí misma que en definitiva nunca llegó a ver Bécquer representada, puesto que se puso en escena pocos meses después de su fallecimiento.

9. Soriano, P. A., «Bécquer, Gustavo Adolfo», en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, vol. 2, 1999, pp.327-328. Otras obras de Bécquer escritas con García Luna en sus primeros años fueron la zarzuela *Las distracciones*, estrenada el 2 de marzo de 1859 y *Tal para cual y La flor del valle* de 1860.

10. García, Adolfo, *La venta encantada*. Zarzuela en tres actos y en verso. Madrid, José Rodríguez, 1859.

11. 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, pp.445-533. 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>

12. 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 por Ignacio Arellano: *Leyendo el Quijote. IV Centenario de la publicación de Don Quijote de la Mancha*, Príncipe de Viana, 2005, pp. 987-989

13. García, A. de, *La venta encantada*, Zarzuela en tres actos y en verso. Madrid, José Rodríguez, 1859. Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, Edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004, pp.1287-1.353

14. Tamayo, Juan Antonio, «Una obra cervantina de Bécquer», en: *Anales cervantinos*, 1 (1951), pp.295-324

La venta encantada se estrenó el 21 de noviembre de 1871 en el Teatro de la Zarzuela, con música de Antonio Reparaz (Cádiz 1831-Tarragona 1886) un compositor muy reconocido a nivel internacional gracias a los puestos que había ocupado como director de orquesta de teatros de ópera en varios países europeos y americanos como Portugal (Oporto), Italia (Turín), Francia (París) y Puerto Rico.¹⁵ No era la primera vez que Reparaz ponía música a un libreto de Bécquer, ya lo había hecho anteriormente, en 1860, en la zarzuela en tres actos *La cruz del valle*,¹⁶ es muy posible que la relación entre ambos fuese gratificante, y que Reparaz sintiese un profundo respeto por la obra del literato, razón por la cual años más tarde volvió a retomar la obra de Bécquer, una vez fallecido, como punto de inspiración y posteriormente sus *Rimas* escribiendo varias canciones de salón.

El libreto de *La venta encantada* se estructura en tres actos en verso y se basa en los capítulos del Quijote 25 al 47 de la primera parte. La zarzuela escrita por Bécquer gira en torno a la confluencia de dos historias de amor relacionadas entre sí, son las parejas de Dorotea-Cardenio y Luscinda-Fernando, a la que habría que sumar las ensoñaciones del Quijote y Dulcinea, que adquieren en esta ocasión un papel secundario. La obra guarda la preceptiva dramática clásica de las tres unidades y el tiempo transcurrido en toda la historia es de veinticuatro horas, desde el amanecer de un día hasta el amanecer del siguiente.

El I acto consta de cinco escenas, la acción se desarrolla en Sierra Morena y Bécquer conservó cierta similitud con la obra cervantina, con reminiscencias literales en el diálogo entre Sancho y Don Quijote cuando éste le pide cuentas de su viaje al Toboso y el episodio de la entrega de la carta a Dulcinea. El segundo acto, al igual que el tercero se desarrolla en una venta cercana, se compone de cuatro escenas, desde el punto de vista textual guarda una escasa fidelidad con la novela, la simplificación de elementos es grande y existen además divergencias importantes, como es el haber anulado toda referencia a la novela del *Curioso impertinente*. El acto tercero con cuatro escenas también es pura invención, excepto el final del encantamiento de Don Quijote.

Desde el punto de vista de su realización musical *La venta encantada* se compone de una obertura y trece cantables, dos menos que los que figuran en el libreto original y cuyas ausencias se localizan en el primer acto. Parece que Bécquer conocía por tanto bien cuales eran las habilidades del compositor de ahí que reforzase la obra con algunos números corales que eran el fuerte de Reparaz, según apunta Cotarelo y Mori,¹⁷ por esta razón todos los actos se abren con un coro y terminan con un concertante en el que participan todos o algunos de los personajes además

15. Alonso, Celsa, «Reparaz, Antonio», en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). Madrid, SGAE, vol.9 (2002), pp.113-114.

16. 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, p.753. Esta zarzuela se estrenó en el Teatro del Circo el 22 de octubre de 1860, era la primera colaboración entre Adolfo García y Reparaz, su argumento estaba tomado del antiguo melodrama *La cabeza de bronce o el desierto húngaro*. Cotarelo estimó que la música «era buena, compuesta de melodías agradables, con graciosos motivos preparados con habilidad y de frases musicales bien señaladas».

17. *Ibid.*, p. 755

del coro. La música tiene un claro sabor español, cumpliendo perfectamente con los tópicos del género zarzuelero, así el II acto arrancaba con un cuadro costumbrista en el patio de la venta manchega en el que el ventero, estudiante, arrieros, mozos y mozas beben, cantan y bailan al son de unas seguidillas manchegas con acompañamiento de guitarrillo. Las intervenciones del Quijote vendrán siempre enmarcadas por un coro destacando así su trascendencia frente al resto de los personajes, cuyas intervenciones se acomodan en forma de romanzas, en ocasiones cargadas de una sentida melancolía como sucede con las de Cardenio y Dorotea del primer acto, apoyando de esta manera la intencionalidad del texto de un claro sabor romántico.¹⁸ Por sus excelentes conocimientos musicales Bécquer destacó las situaciones de la novela que pudiesen permitir al compositor escribir una música con muchas posibilidades.

A pesar de la destacada experiencia de Reparaz como compositor la zarzuela de Bécquer *La venta encantada* se mantuvo sólo tres días en cartelera, la crítica fue en general muy negativa y la recepción por parte del público mas bien fría, sí fueron bien valorados los intérpretes y sobre todo los tres decorados, uno por cada acto de los que hizo gala la escenografía, en particular los dos últimos, obra de Antonio Bravo y Alonso, cuyas pinturas eran muy reconocidas por su veracidad y buen reflejo del ambiente de la época.¹⁹

Este mismo libreto se le puso música en forma de ópera en Méjico por el compositor mejicano Planas²⁰ el mismo año de 1871, apenas unos meses antes del estreno de la zarzuela de Reparaz en Madrid. No parece probable que hubiese alguna relación entre ambos compositores, pero no deja de resultar llamativo que el mismo libreto diese lugar a dos obras de teatro lírico en las mismas fechas después de tantos años de permanecer silenciado, una ópera y una zarzuela a ambos lados del Atlántico. Posiblemente la edición de las *Obras completas* de Bécquer en 1871,²¹ realizada gracias al empeño de sus amigos, fuesen un elemento decisivo en este proceso de interés general por la figura del literato, si bien es cierto que en la edición en ningún momento se incorporaron sus obras de teatro sino solamente la poesía y algunos artículos, ya que se reivindicaba la figura de Bécquer como poeta de la modernidad.²²

La ópera *La venta encantada* se estrenó el 9 de febrero de 1871 y se repitió la tarde del 12 del mismo mes en el Teatro Nacional de Méjico, era la primera ópera del compositor que fue el encargado de dirigirla,²³ y la primera vez que el *Quijote* era-

18. Para un estudio detallado del análisis musical de esta obra debe consultarse la tesis doctoral de Leciñena Loizu, Aránzazu, *La obra teatral de G. A. Bécquer: Poesía, música y dramaturgia*. Universitat de Lleida, 2007

19. Muñoz Morillejo, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blais, 1923

20. Sosa, Octavio, *Diccionario de la ópera mexicana*, México, Inba-Conaculta, 2003, pp. 275-276. No indica las fechas de nacimiento y muerte del compositor.

21. *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, [s.n.], 1871 (Imp.T.Fortanet)

22. Sobre este particular Rubio Jiménez, Jesús, *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp.25-54.

23. Sosa, Octavio, *Op. cit.*, p.276. Figuraron como intérpretes Soledad Vallejo, Rosa Mendoza, Miguel Loza y Rafael Quesadas, bajo la dirección musical del compositor.

puesto en escena en una obra de teatro lírico en el citado país.²⁴ Para conseguir sus fines Planas tuvo que transformar el libreto original escrito en formato zarzuela,²⁵ es decir, con partes cantadas y habladas en un libreto operístico, para ello se reelaboraron las partes habladas resumiéndolas de forma sintetizada y utilizándolas para la realización de los recitados, con el fin de facilitar su puesta en música en forma de ópera.

A diferencia del planteamiento de Reparaz, la ópera de Planas respetó la organización interna del texto original estructurado en tres actos y catorce escenas, sin suprimir ninguna como en la versión de zarzuela. En este caso el primer acto estaba compuesto por cinco escenas, el segundo por tres y el tercero por seis, no hubo una utilización sistematizada del coro en la apertura y cierre de actos, así como tampoco en el tratamiento que se dio a la figura de D. Quijote que no viene enmarcado por un coro, donde sí hay coincidencia es en el registro de voz en ambos casos. A diferencia de Reparaz la música de Planas se enmarca dentro de modelos europeizantes muy del gusto del momento con predominio del estilo italiano, de ahí que estén presentes las serenatas, cavatinas, arias, recitados y duettos que se combinan con algunos elementos referenciales de la música española, como es el caso de las seguidillas manchegas que dan lugar a la apertura del segundo acto, así como algunas romanzas. Planas enriqueció además la ópera incorporando algunas danzas cuya sonoridad era claramente latinoamericana como las poleas y habaneras, ritmos asentados en la cultura mejicana.²⁶

La música de Planas sigue en buena parte las indicaciones de Bécquer en las acotaciones, e intenta reflejar en un ambiente poético cuyo referente no es la realidad, este carácter plural en lo musical. Por un lado utiliza una música programática que le permite describir paisajes y situaciones acordes con la realidad; por otro el delirio amoroso a través de arias, dúos y concertantes de un lirismo expresivo, que pretenden recrear el mundo de la subjetividad. Para ser obra de un compositor joven debo indicar que Planas supo comprender y reflejar la esencia del libreto con mucha corrección.

Al igual que sucedió meses más tarde en el caso del estreno de Reparaz en Madrid, la recepción del público fue dispar, la obra apenas permaneció en cartelera dos días y las críticas fueron en general negativas. En este último caso podríamos pensar que la escasa experiencia de Planas como compositor de óperas fue la razón determinante de este fracaso, argumentación que en ningún momento podemos extrapolar a Reparaz, compositor maduro con un largo catálogo de obras en su ha-

24. Sobre este tema consultar Lolo, Begoña, «Viajes musicales del Quijote a Méjico», en: *XVII Coloquio Cervantino Internacional Don Quijote en la capital cervantina de América*, Guanajuato (México), Fundación cervantina de México-Universidad de Guanajuato, 2007, pp. 183-205

25. Esquivel-Heinemann, Bárbara, *Don Quijote sally into the world of opera. Libretti between 1680 and 1976*, New York, Peter Lang, 1993, pp.88, 100-101, la autora indica que no tuvo posibilidad de leer el libreto. Se localizan ejemplares en la Biblioteca Nacional, Biblioteca Histórica Municipal y Biblioteca del Ateneo en Madrid además de en la Biblioteca de Cataluña (Barcelona).

26. Lolo, Begoña, «Viajes musicales del Quijote a Méjico», pp.200-205

ber, sus últimas creaciones están fechadas en 1872,²⁷ un año después del estreno de *La venta*. No era tampoco la primera vez que el zarzuelero se acercaba a la temática cervantina, ya lo había hecho en dos ocasiones anteriores: en 1861 con el estreno de *La gitanilla* y en 1866 con *Las Bodas de Camacho*. La valoración que se hizo de la música de *La venta encantada* fue también dispar. El reconocido crítico, compositor y escritor Soriano Fuertes, escribía lo siguiente el 23 de noviembre en *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*, después de haber visto la zarzuela:

El trabajo del maestro Reparaz es digno de su bien adquirida reputación. Hay trozos tan bellos en la obra que no desdeñarían en hacerlos suyos los mas distinguidos compositores. La introducción, el primer coro, la salida de Cardenio y el final del primer acto, están escritos con mucho conocimiento de contrapunto y con muy buena interpretación escénica. Las seguidillas del segundo acto son bellísimas, y el coro de hombres del tercero es de buen efecto y de un trabajo concienzudo; pero todo palidece ante el asunto que eligió el compositor. Las piezas de música son escasas y algunas no bien preparadas, las situaciones difíciles y los concertantes sin el corte necesario para producir efecto.²⁸

Las críticas a Planas se orientaron en otro sentido, tal y como escribía G. Gostkowski en el periódico *El Domingo* de Méjico, el 19 de febrero

En esta partición se echan de ver los esfuerzos, heroicos pero impotentes, que ha tenido que hacer el señor Planas para apartar de sí los recuerdos del repertorio italiano y aun de la zarzuela. Si en lugar de haber querido escribir una ópera en tres actos, se hubiese limitado el autor a uno sólo, por ejemplo, estoy seguro de que su ópera habría ganado en originalidad lo que hubiese perdido en dimensión.²⁹

Pero los problemas no se centraron tanto en el interés y valía artística de la ópera y la zarzuela, como en el hecho en sí mismo de poner música a la novela cervantina. Los razonamientos a ambos lados del Atlántico fueron exactamente los mismos y pueden quedar sintetizados en la siguiente argumentación de Soriano Fuertes:

Ninguna de las escenas, episodios ni personajes del inmortal Don Quijote de Cervantes puede sacarse del libro en que su autor las encerró. Dentro de ese libro todo es grande, todo sublime; fuera de él todo es lánguido, todo descolorido; porque ni lo escrito puede ser alterado ni el conjunto dividido, ni los personajes representados. Ante la prosa de Cervantes y las descripciones que encierra el Quijote, ni la poesía tiene esto, ni la música melodía, ni el pintor colores, ni el actor recursos de imitación, Don Quijote se ha hecho para ser leído, tal como Cervantes lo escribió.

Cuantas obras se han escrito para el teatro bajo algún episodio de la colosal obra del Manco de Lepanto, han fracasado tanto fuera como dentro de España.³⁰

27. Alonso, Celsa, «Reparaz, Antonio», *op. cit.*, p.113

28. Soriano Fuertes, Mariano, *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*, 23 de noviembre de 1871.

29. Gostkowski, G., *El Domingo* de Méjico, 19 de febrero de 1871

30. Soriano Fuertes, Mariano, *op. cit.*

En el caso de Méjico el crítico del periódico *La Iberia* se pronunciaba en similares términos el 11 de febrero de 1871, para el caso de la ópera de Planas.

La ópera del Sr. Planas. De mala gana fuimos antes de anoche al teatro Nos parece una profanación poner en escena, y cantando, las figuras inmortales de una obra inmortal. Creemos que en la boca de D. Quijote y de Sancho Panza no se deben ni se pueden poner mas ni mejores palabras que las que puso Cervantes, y creemos que por mucho que se afanen las artes imitadoras, nunca podrán reproducir aquellos tipos con la perfección con que los ven en su imaginación todos los que han leído el Quijote.³¹

Las opiniones vertidas por la crítica en los periódicos de España: *La Iberia*, *El Herald de las Artes y de las Letras* y de *los Espectáculos*, *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *La Discusión*, *Las Novedades*, *La Ilustración Española y Americana*, y también en los de Méjico: *La Iberia*, *El Ferrocarril*, *El Domingo*, coincidieron en señalar los mismos aspectos negativos en la representación tanto de la zarzuela como de la ópera, que eran, en definitiva, indicadores de la falta de oportunidad a la hora de llevar la novela del Quijote a escena musicalmente, pero no se limitaron exclusivamente a *La venta encantada*, sino a muchas de las obras sobre temática cervantina que se fueron representando en estos años entre 1861-1871. De estas críticas podemos extraer algunos aspectos relevantes:

En primer lugar consideran que el Quijote no debía de ser llevado a escena, cualquier intento era un mero remedo que no representaba en ningún momento la dimensión de la novela y de sus personajes, las nuevas obras estaban cargadas de fantasía y por lo tanto en ningún momento eran fieles a la novela original, olvidando los autores que el público conocía la obra y difícilmente podía aceptar una representación distinta del texto original de Cervantes. Por otra parte era evidente que en estas versiones los personajes de la novela resultaban a menudo caricaturizados, apuntando uno de los grandes problemas de su puesta en escena, la enorme dificultad de resolver su correcta caracterización teniendo en cuenta que además aparecían cantando. En cuanto a la música se consideró en general poco afortunada, demasiado ostentosa, poco sencilla y grácil, no reflejaba el espíritu de la novela y en el caso de Reparaz se le recomienda que deje su erudición y su afán por mostrar su conocimiento del pasado para hacer una música mas cercana al público, sobre todo porque en algunos casos nada tenía que ver con el espíritu de la novela. Por último se recuerda a los autores que siempre que se ha puesto en escena *El Quijote* en el teatro lírico ha sido un auténtico fracaso, tal y como sucedió en el caso de la ópera *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* de Saverio Mercadante estrenada en Cádiz (1834) y ahora *La venta encantada* de Bécquer.

Es evidente que entre 1861 momento del estreno de la primera zarzuela de temática cervantina y 1871 fecha del estreno de *La venta encantada* de Bécquer, se observa un cambio trascendental en el juicio crítico sobre la pertinencia de poner en música la novela cervantina, acorde con el desarrollo de la época. Si el estreno del *Don Quijote* de Ventura de la Vega en 1861 adquirió la dimensión de aconteci-

31. Reyes de la Maza, Luis, *El Teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México, Imprenta Universitaria, 1961, pp.168-171.

miento de rango nacional, contando con el fervor del público, a medida que fue transcurriendo el tiempo la postura fue mas crítica reclamándose, ante todo, la fidelidad a la novela original y sobre todo la pureza de su formato. El Quijote era ante todo una obra para ser leída y no para ser representada de forma cantada. No hay que olvidar que Cervantes y su obra habían adquirido el rango de icono cultural de dimensión universal, símbolo de una identidad renovadora de la nación en una época en la que la negativa imagen de España necesitaba ser rehabilitada y consecuentemente *El Quijote* había entrado en esa categoría de obras canonizadas que debían permanecer inmutables.

Teatro lírico cervantino 1861-1871

Fecha	Título	Autor música	Tipología	Autor libreto	Lugar y fecha de estreno
1861	Don Quijote de la Mancha	BARBIERI, Francisco Asenjo	Zarzuela	VEGA, Ventura de la	Madrid, Teatro del Príncipe, 23-IV-1861
1861	La Gitanilla	REPARAZ, Antonio	Zarzuela	GARCÍA CUEVAS, Francisco	Madrid, Teatro de la Zarzuela, 27-IX-1861
1861	El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII	CABALLERO, Manuel	Zarzuela	SERRA, Narciso	Madrid, Teatro de la Zarzuela, 9-X-1861
1864	La ínsula Barataria	ARRIETA, Emilio	Zarzuela	LARRA, Luis Mariano de	Madrid, Teatro del Circo, 23-XII-1864
1866	Las bodas de Camacho	REPARAZ, Antonio	Zarzuela	GARCÍA CUEVAS, Francisco	Madrid, Teatro del Circo, 9-X-1866
1867	El manco de Lepanto	ACEVES, Rafael	Episodio histórico	MONDEJAR Y MENDOZA, Angel	Madrid, Teatro del Circo, 23-IV-1867
1868	Aventuras de Don Quijote de la Mancha	MILPAGHER, Juan	Opereta	CASAMAYOR Y UTRERA	Madrid, 1868
1871	La venta encantada	REPARAZ, Antonio	Zarzuela	GARCÍA, Adolfo (Seud.)	Madrid, Teatro de la Zarzuela 22-XI-1871

Bibliografía

- ALONSO, Celsa, «Reparaz, Antonio». Emilio Casares (ed.), en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol.9 (2002), pp.113-114.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Príncipe de los Ingenios. Acerca de la conversión de Cervantes en escritor nacional». Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp.117-150.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.
- CAÑETE, Manuel, *Ilustración Española y Americana*, 25 de noviembre de 1871.
- 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.
- ESQUIVAL-HEINEMANN, Bárbara, *Don Quijote sally into the world of opera. Libretti between 1680 and 1976*, New York, Peter Lang, 1993.
- GARCÍA, A.de, *La venta encantada*, Madrid, José Rodríguez, 1859.
- GOSTKOWSKI, G., *El Domingo de Méjico*, 19 de febrero de 1871.
- 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 por Ignacio Arellano, *Leyendo el Quijote. IV Centenario de la publicación de Don Quijote de la Mancha*, Navarra, Príncipe de Viana, 2005.
- LOLO, Begoña, «Viajes musicales del Quijote a Méjico», en: *XVII Coloquio Cervantino Internacional Don Quijote en la capital cervantina de América*, Guanajuato (México), Fundación cervantina de México-Universidad de Guanajuato, 2007, pp. 183-205.
- LOLO Begoña, «Cervantes y El Quijote en la música española siglos XVII al XIX. Una difícil recepción». Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp.117-150.
- LOLO, Begoña: «La presencia de Cervantes en la música española del siglo XIX: Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega en las conmemoraciones de la Real Academia de la Lengua de 1861», en: *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI CINDAC*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas-Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 391-403.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- MAESTRO, Jesús G., «De la teatralidad en *El Quijote*. Sancho en Barataria o la subversión de la preceptiva sobre lo cómico», en: *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*. E. Martínez Mata (ed.), Madrid, Ed. Arcos, 2007, pp. 97-112.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*. Madrid, Imprenta Blais, 1923.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El Teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México, Imprenta Universitaria, 1961.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

- SORIANO FUERTES, Mariano, *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta nuestros días*, Barcelona, Narciso Ramírez, 4 vols., 1856-1860.
- _____, *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*, 23 de noviembre de 1871.
- SORIANO, P. A., «Bécquer, Gustavo Adolfo», en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.). Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, vol. 2 (1999), pp.327-328.
- SOSA, Octavio, *Diccionario de la ópera mexicana*, México, Inba-Conaculta, 2003, pp.275-276.
- TAMAYO, Juan Antonio, «Una obra cervantina de Bécquer», en: *Anales cervantinos*, 1 (1951), pp.295-324.
- 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.
- WEBER, Eckhard, «La vida se convierte en muerte, la muerte en vida...». Facetas de una escapatoria trágica de la muerte en la ópera *Don Quixote* (Berlín 1898) de Wilhem Kienzl, Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, pp.187-208.