

Carrizo Rueda, Sofía M.

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote desde versiones operísticas del episodio cervantino

Letras N° 63-64, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Carrizo Rueda, Sofía M. "Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote desde versiones operísticas del episodio cervantino" [en línea]. *Letras*, 63-64 (2011). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bodas-camacho-relectura-mito-quiote.pdf> [Fecha de consulta:.....]

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote desde versiones operísticas del episodio cervantino

Sofía M. CARRIZO RUEDA

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen: El mundo de la ópera es un campo de permanentes ebulliciones aunque todavía se le endilguen acusaciones falsas de inmovilidad y anquilosamiento. No cesan de componerse obras con lenguajes innovadores sobre temáticas inéditas. Se experimenta —a veces, abusivamente— con puestas en escena heterodoxas, y las investigaciones hallan partituras perdidas o relegadas que hacen variar, permanentemente, el mapa del canon del género. En el presente trabajo, se analiza un caso-testigo de estas continuas mutaciones. Es la recuperación entre 2006 y 2011 de tres óperas compuestas entre 1760 y 1830 sobre el episodio del *Quijote* referido a las bodas de Camacho. Reviste particular relevancia, a mi juicio, porque no solo ha aumentado el caudal del repertorio operístico conocido sino que por sus relaciones con la literatura nos alerta a los estudiosos de ésta acerca de fenómenos que no podemos dejar de considerar. Ellos atañen a la recepción de la obra cervantina y al mito de D. Quijote, mito cuya expansión sobrepasa, ampliamente, al público lector de la obra. Nos conduce, por lo tanto, más allá de lo literario, a las complejidades de la construcción del imaginario cultural.

Palabras clave: Bodas de Camacho – Mito de D. Quijote – Telemann – Mendelssohn – Mercadante.

Abstract: The world of opera is a constantly changing field, even though it is still wrongly accused of being immobile and stagnant. Works with renewed languages and themes do not cease to be composed. Directors experience —sometimes abusively— with heterodoxical mises-en-scènes, while researchers find lost or

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

forgotten scores that permanently alter the generic canon. In this paper we analyze the case of three operas recovered between 2006 and 2011. These operas were composed between 1760 and 1830 and they refer to the Camacho wedding episode of *Don Quixote*. I find this issue relevant not only because it has widened the operistic repertoire, but also because of its connection with literary phenomena that cannot be ignored. The examined operas throw new light on the reception of Cervantes' novel and the myth of Don Quixote, which goes far beyond the reading public. It is therefore necessary to consider the literary factors in the wider context of the construction of cultural imaginaries.

Key-words: Camacho wedding – Don Quixote myth – Telemann – Mendelssohn – Mercadante.

El mundo de la ópera es un campo de permanentes ebulliciones aunque todavía se le endilguen acusaciones falsas de inmovilidad y anquilosamiento. No cesan de componerse obras con lenguajes innovadores sobre temáticas inéditas. Se experimenta —a veces, abusivamente— con puestas en escena heterodoxas, y las investigaciones hallan partituras perdidas o relegadas que hacen variar, permanentemente, el mapa del canon del género y hasta la cartografía de la historia cultural. En el presente trabajo, analizaré un caso-testigo de estas continuas mutaciones, particularmente relevante, a mi juicio, porque ilustra la doble repercusión enunciada. En efecto, no solo ha aumentado el caudal del repertorio operístico conocido sino que por sus relaciones con la literatura nos alerta a los estudiosos de ésta acerca de fenómenos que no podemos dejar de considerar. Ellos atañen a la recepción de la obra cervantina y al mito de D. Quijote, mito cuya expansión sobrepasa, ampliamente, al público lector de la obra. Nos conduce, por lo tanto, más allá de lo literario, a las complejidades de la construcción del imaginario cultural¹.

Tres sucesos en el mundo de la ópera

Roma, 2006 — Madrid, 2007.

El 26 de enero de 2007, la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, el Instituto Cervantes de Roma y la Fundación Canal patrocinaron la ejecución en Madrid, de una transcripción para piano y voces de la ópera *D. Quijote en las bodas de Camacho*, del compositor italiano Saverio Mercadante (1795-1870), con libreto

¹ A raíz de ciertas significativas coincidencias entre la “Historia de Ozmín y Daraja”, intercalada por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, y el libreto de *El rapto en el Serrallo* de W. A. Mozart, me he ocupado de la presencia de motivos literarios en libretos operísticos y de las nuevas perspectivas que pueden aportar al abordaje de sus antecedentes en el campo de la literatura (Carrizo Rueda, 2010).

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote

de Esteban Ferrero. Tres meses antes, esta versión había sido presentada en el Instituto Cervantes de Roma, y constituyó un celebrado acontecimiento por ser la primera vez que se volvía a escuchar la ópera después de haberla creído perdida durante más de cien años. Había sido estrenada en el Teatro Principal de Cádiz durante el carnaval de 1830, y continuó ejecutándose en España hasta ya entrada la segunda mitad del siglo XIX. Incluso, fue representada en una función de gala en homenaje a la reina, el 19 de noviembre de 1841. Sin embargo, acabó extraviada por largo tiempo hasta que, recientemente, la partitura fue descubierta en el Conservatorio de Nápoles, catalogada bajo un título equivocado, por el Prof. Doménico Carboni, director de la Biblioteca Musical del Conservatorio Santa Cecilia de Roma. La obra de Saverio Mercadante atraviesa, actualmente, por un proceso de revalorización. Fue uno de los compositores italianos más prolíficos del siglo XIX, y Gioacchino Rossini llegó a equipararlo con Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini. *D. Quijote en las bodas de Camacho*, es una “ópera bufa”, en la que Mercadante supo insertar una serie de ritmos y motivos españoles con los propósitos de dotarla de un apropiado “color local” y de agasajar al público gaditano. El manuscrito autógrafo, única fuente musical completa, ha sido utilizado para una edición crítica en la que han trabajado el propio profesor Carboni, y el Maestro Pedro Oltra².

Buenos Aires, 2009.

El compositor alemán Georg Phillipp Telemann (1681-1767) demostró desde muy joven su interés por la novela de Cervantes, a la que dedicó la “obertura burlesca” *Don Quixotte*³. Varios años después, en 1760, el poeta Daniel Schiebeler le remitió un libreto para una ópera, *Basilio und Quiteria*, que se basaba en el episodio de las bodas de Camacho. Telemann aceptó componer la música pero —poeta, él mismo— introdujo en el libreto varias modificaciones. La versión resultante, estrenada en 1761, es la ópera conocida como *Don Quijote en las bodas de Comacho (sic)* que respeta los elementos fundamentales del episodio, recapitula pasajes anteriores de la novela para utilizarlos en una apropiada introducción, y se preocupa por la descripción del carácter de los personajes. Todo ello mediante una muy feliz amalgama de texto y música. Esta ópera, precedida por aquella juvenil “obertura burlesca”, fue presentada en Buenos Aires, en noviembre de 2009, por la “Agrupación Lírica Lado B”, dedicada a la renovación de la ópera de cámara en la Argentina. Sus integrantes manifestaban en el programa de mano: “Quienes fundamos esta nueva agrupación lírica deseamos crear un espacio para la recupera-

² Respecto a esta ópera, cf. Presas (2008).

³ Se trata de una obertura para cuerdas y bajo continuo.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

ción, realización y difusión de óperas de cámara que han sido excluidas o ignoradas por el repertorio habitual actual y que merecen tener su espacio, estimulando de este modo al público y a los artistas hacia la ampliación de su experiencia operística.” La versión, muy bien recibida por la crítica, fue ejecutada por la Orquesta de Cámara Argentina, bajo la dirección del Maestro Camilo Santostefano y con una *régie* de Diego Rodríguez que recurrió a una estética circense con el objeto de subrayar los aspectos lúdicos de la obra.

Liverpool, 2011.

Con apenas 15 años, el compositor alemán Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) que ya había compuesto algunas obras destinadas a la representación, comenzó a trabajar en su ópera *Las bodas de Camacho*, sobre un libreto de Karl Klingeman. Fue estrenada tres años más tarde, en 1827, y el compositor la hizo objeto de una revisión en 1828. Es contemporánea, por lo tanto, de su famosa obertura *Sueño de una noche de verano*, donde se incluye la archiconocida “Marcha nupcial”. Pero ni siquiera en los actos de celebración del segundo centenario del nacimiento del compositor, en 2009, hubo alguien que se ocupara de esta cervantina ópera juvenil, de la que solo se había conservado la obertura y poco más. Actualmente, bajo la dirección de Clive Brown, se ha reconstruido la partitura completa, y con el concurso de la Royal Philharmonic Orchestra y de The European Opera se ha presentado al público en Liverpool, el 9 de abril de 2011, grabándose la sesión para su salida al mercado. La crítica la ha recibido con elogios para el director, Vasil Petrenko, por el vitalismo logrado con la Orquesta de Liverpool; para la soprano, Katharina Persicke, por su brillante Quiteria; para la escenografía de Ignacio García, ambientada con la proyección de fotografías de paisajes de la Mancha de Sara Meggiorin; para la bailarina, Meritxell Mur Gurí, por un celebrado número de la escuela bolera; y para la labor que desarrolla The European Opera Centre, asociación volcada tanto a la ayuda de jóvenes cantantes de treinta y cinco países como a la búsqueda de públicos renovados.

D. Quijote en la música

Puede comprobarse que investigadores de la musicología, instituciones dedicadas al fomento de las artes y la cultura, reconocidos intérpretes de la música, y figuras destacadas de otras áreas artísticas, aparecen aunados por un recorrido que en los últimos cinco años, se ha ido desarrollando a través de Roma, Madrid, Buenos Aires y Liverpool. Sin que haya mediado un explícito acuerdo previo, la clave de este arco ha sido el rescate de óperas escritas entre 1760 y 1830 sobre el

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote

episodio que ocupa los capítulos XIX a XXII de la segunda parte del *Quijote*, donde se narra el ardid del joven Basilio para poder casarse con su amada Quiteria, prometida por sus padres al rico Camacho, y que arriba a un final feliz gracias a la decidida intervención del ingenioso hidalgo en favor de los amantes. Pero las óperas mencionadas constituyen, apenas, un brevísimo capítulo de las diversas musicalizaciones de la obra cervantina a lo largo de cuatro siglos. Vasto contexto en el que es preciso situarlas.

Las aventuras del Caballero de la Triste Figura conocieron muy pronto versiones musicales. En el intervalo transcurrido entre la publicación de la primera parte de la novela (1605), y la segunda (1615), ya aparecen testimonios. La referencia más temprana corresponde a una “graciosa mascarada a la picaresca”, *El triunfo de D. Quijote de la Mancha*, de 1610, inserta en la *Relación de las Fiestas* que fueron realizadas por el Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, con motivo de la beatificación de San Ignacio (Diego, 1951: 27). De allende los Pirineos, proviene otro testimonio: se trata de *Le Ballet de Don Quichot*, bailado en el palacio del Louvre, el 3 de febrero de 1614 (Canavaggio, 2007: 23). En lo que toca a las óperas, la primera fue, según parece, *Il Don Chisciotte della Mancía*, compuesta por Ruggiero Fedeli, apodado “Sajón”, con libreto de Marco Morosini, estrenada durante las celebraciones del carnaval de Venecia, en 1680 (Esquivel-Heinemann, 2007: 173).

Durante los primeros 200 años de la novela, diversos tipos de representaciones musicales se basaron en ella, y constituyeron un nutrido fenómeno cultural que se extendió por toda Europa. Pueden recordarse, dentro de un vastísimo corpus, *The Comical History of Don Quijote* de Henry Purcell (1694); *Don Chisciotte in Sierra Morena* de Francesco Conti (1719); *Sancho Panza dans son île* de François Philidor (1762); *Don Chisciotte* de Giovanni Paisiello (1769); *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* de Antonio Salieri (1771) y *Las bodas de Camacho* de Juan Menéndez Valdés y Pablo Esteve (1784). Hay que señalar que el grado de fidelidad a la obra cervantina fue muy variable. Pocos libretistas actuaron con el mismo respeto que hemos señalado en la ópera de Telemann y Schiebeler. Así, por ejemplo, se llegó hasta a presentar a D. Quijote como un bravucón en versiones musicales francesas del siglo XVII que buscaban desacreditar a los soldados españoles. Es un aspecto que tiene en cuenta Carlos Alvar cuando resume la difusión de este fenómeno con las siguientes palabras:

“El reflejo, cada vez más lejano de la obra de Cervantes, se mantiene en forma continua en todas las temporadas musicales de las cortes más destacadas y de las ciudades más relevantes durante los siglos XVIII-XIX, de Lisboa a San Petesburgo, de Madrid a Copenhage” (Alvar, 2007: 11).

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Finalmente, la definitiva consagración en el siglo XIX del texto cervantino y de su criatura literaria como obras maestras de la humanidad fue seguida por una enorme floración de variadas expresiones musicales como óperas, ballets, zarzuelas, canciones, poemas sinfónicos, cantatas, sainetes, pantomimas, etc. que mantiene hasta hoy su vitalidad⁴. En el umbral del siglo XXI, por ejemplo, encontramos la ópera *Don Quijote* del compositor español Cristóbal Halffter, con libreto del crítico literario, catedrático de literatura española y ensayista, Andrés Amorós. Fue compuesta entre 1996 y 1999, y el estreno tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, el 23 de febrero de 2000⁵.

Esta fecunda recepción musical de la novela cervantina podría interpretarse, en una buena parte, como forma de respuesta a la gran importancia que revisten en su trama, diversas expresiones musicales. Hay registradas más de 500 referencias a la música, alrededor de 150 a instrumentos musicales y casi 100 a la acción de cantar o a cantantes. Estas cifras sumadas a la constatación de que Cervantes utiliza el vocabulario musical con el conocimiento propio de los expertos de su época, han llevado a barajar la posibilidad de que fuera músico (Esquivel-Heinemann, 2007: 171-172). También hay que tener en cuenta el hecho de que el propio D. Quijote es capaz de componer y ejecutar con cierta pericia, como lo demuestra esta escena en casa de los duques:

“[...] halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templóla [...] y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinádola lo mejor que supo, escupió y remóndose el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto” (Parte II, cap. XLVI), (Rico, 1999: 1000).

Sin embargo, a pesar de este “contrapunto” (valga la metáfora musical) entre la significativa presencia de la música en la novela y la destacable intervención de ella misma en la historia de la música, eran escasos y esporádicos los trabajos sobre la recepción musical del *Quijote*. Afortunadamente, la situación ha comenzado a cambiar en el siglo XXI a través de proyectos de investigación, encuentros académicos y publicaciones⁶.

⁴ Para un amplio y documentado panorama de la presencia de D. Quijote en diversas obras musicales, desde los primeros testimonios hasta nuestros días, cf. Lolo (2007).

⁵ Respecto a esta ópera, cf. Amorós (2007) y Halffter (2007).

⁶ Por mi parte, me he ocupado del *Don Quichotte* de Jules Massenet, Particularmente, de las modificaciones del personaje de Dulcinée respecto a la Aldonza Lorenzo cervantina, así como de los estereotipos decimonónicos que influyeron en esta transformación (Carrizo Rueda, 2011).

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote

Del personaje al mito

La musicalización de las aventuras del ingenioso hidalgo desde épocas muy tempranas hasta sus manifestaciones más actuales se corresponde, por supuesto, con la extraordinaria fama internacional que muy pronto conoció la novela. A las primeras traducciones al inglés (Shelton, 1612), al francés (Oudin, 1614) y al italiano (Franciosini, 1622), siguieron las continuas ediciones, reediciones y nuevas traducciones, entre las que se incorporaban las de otras lenguas como el alemán y el holandés. Mientras tanto, su valoración iba variando de acuerdo con los distintos momentos de la historia de la cultura. Así, en el siglo XVII, fue considerada, fundamentalmente, una obra jocosa destinada a la diversión. El siglo XVIII, en cambio, la tuvo por una sátira que fustigaba los vicios de la sociedad con intenciones didácticas. Pero fue el romanticismo alemán el que consagró a Don Quijote como un héroe trágico, empeñado en una lucha por ideales inalcanzables, asediado por todas las mezquindades de la sociedad. Friedrich von Schlegel, en 1800, y Friedrich Schelling, en 1802, fueron quienes impulsaron esta imagen del hombre noble, generoso, capaz de aceptar hasta el sacrificio por su humanismo utópico.

Francia, si bien no produjo estudios con la misma profundidad filosófica que Alemania, realizó una activa contribución, como faro cultural de la Europa decimonónica, a la instauración del mito. Chateaubriand incluye al hidalgo en *El genio del cristianismo* por su nobleza y valentía, Sainte-Beuve, decano de la crítica literaria durante la primera mitad de la centuria, consagra la novela como “espejo de la vida humana”, y numerosos autores de la talla de Stendhal o Victor Hugo no dejan de manifestar su devoción por la obra y el personaje. Fuera del ámbito literario, no es posible dejar de recordar los extraordinarios grabados con los que Gustave Doré ilustró la obra de Cervantes. El hecho es que las más variadas expresiones de la literatura, la música y las artes plásticas, con los nuevos canales que trajo el siglo XX, como el cine, el *comic* y hasta la publicidad (Barcia, 2008: 26-37), continuaron difundiendo por todo el mundo, en una gran diversidad de lenguas, las andanzas del hidalgo manchego. Las duras circunstancias que castigaron al siglo pasado, y las corrientes de pensamiento surgidas en esas encrucijadas históricas contribuyeron a reforzar el mito de Don Quijote como portador de un aura de grandeza inseparable de los fracasos a los que su idealismo estaba condenado de antemano.

Pero las demitificaciones del postmodernismo no lo han perdonado. Aunque considero que hay que contar con que ellas son hijas de un contexto propio como lo fueron y lo serán las de cualquier otra época. Y si no sorprende que en el 1800 se buscara la consagración de un idealista heroico, aniquilado por una sociedad

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

mezquina e hipócrita —“farisea”, en términos románticos—, en el postmodernismo aparecen, como era de esperar, las pesquisas sobre los “pliegues” del personaje. Y por este camino hay quienes dicen encontrar en él huellas de su inconsistencia e, incluso, de las miserias de la condición humana. Está claro que tales apreciaciones son propias de algunos ámbitos intelectuales de alcances proporcionalmente reducidos si se los compara con la dilatada expansión del imaginario que aún sostiene una mirada más cercana a la idealización de los dos últimos siglos. Y en cuanto a ésta, es preciso no dejar de señalar que en ella, como en toda imagen mítica, convergen también las contradicciones. Por eso, el caballero utopista y valiente es capaz, asimismo, de “quijotadas”, es decir de acciones irreflexivas que están condenadas al fracaso más que por los defectos de la sociedad por la carencia de sentido de la realidad del sujeto. En esta dirección, se orienta también la expresión “luchar contra molinos de viento”.

De todos modos, la derrota, por deficiencias ya del entorno ya del actor, se presenta como la constante inseparable de las diversas caras de esta imagen mítica. Y en la segunda modernidad, las demitificaciones no han incidido en cuestiones relativas a fracasos o logros porque de lo que se han ocupado, como se ha visto, es de indagar la “liquidez” —parafraseando a Zygmunt Bauman— de la narración y de su protagonista o los aspectos oscuros del humanismo tradicional. A mi juicio, la consecuencia es que se ha quedado abierto un espacio que incita a ser revisitado. Y afortunadamente, la proliferación de voces en una obra literaria, su pluralidad de códigos, la densidad semántica en suma —sobre todo si se trata del *Quijote*—, permiten siempre tomar distancia de cualquier corriente interpretativa canonizada por las circunstancias que sean, para intentar asumir otras perspectivas, poco o nada exploradas, que el discurso no cesa de sugerir. Es a partir de esta posición, que propongo tomar en cuenta ciertos aspectos que la reaparición de aquellas óperas que musicalizaron las bodas de Camacho parece ofrecer para un renovado abordaje.

Un episodio atípico

No está de más recordar los sucesos fundamentales del episodio en cuestión. Su andar azaroso lleva a D. Quijote y Sancho hasta la celebración de una boda aldeana en la que el novio, Camacho, hace ostentación de su gran riqueza. Llega la novia, Quiteria, y cuando están por pronunciar los votos matrimoniales, irrumpe Basilio, el pretendiente pobre y desdeñado por los padres de ella. Manifiesta a viva voz su desengaño y clavando un estoque en tierra se deja caer sobre él, quedando el cuerpo atravesado y cubierto de sangre. D. Quijote acude a tomarlo en sus brazos y el moribundo pide como última gracia, desposarse con Quiteria *in articulo mortis*. Ella

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote

accede, el cura les da la bendición e, inmediatamente, Basilio se levanta de un salto. “¡Milagro, milagro!” gritan los invitados, a lo que Basilio responde “¡Industria, industria!” mientras se revela su ardid: un tubo lleno de sangre, oculto bajo la axila. Camacho y sus amigos quieren vengarse y toman las armas en tanto que los allegados a Basilio hacen lo propio para defenderse. Cuando parece irremediable que la sangre corra de verdad, D. Quijote, montado en Rocinante y con la lanza en ristre, se interpone entre los bandos y dice a grandes voces:

“Teneos, señores, teneos, que no es razón toméis venganza de los agravios que el amor nos hace, y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardid y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea.” (Parte II, cap. XXI), (Rico, 1999: 807).

Continúa su discurso defendiendo el derecho de Basilio y Quiteria a una libre elección amorosa, y termina blandiendo con tal fuerza y destreza la lanza para impedir el paso a los de Camacho que los pone en fuga. El novio burlado piensa, cuerdamente, que es mejor dar gracias al cielo por no haberse casado con una mujer enamorada de otro, y da orden de que siga la fiesta. Los recién casados, con todo el bando de Basilio, prefieren marcharse a la aldea de éste, llevándose con ellos a D. Quijote, a quien estiman “por hombre de valor y pelo en pecho”. Cuenta el narrador en el capítulo siguiente:

“Grandes fueron y muchos los regalos que los desposados hicieron a D. Quijote, obligados de las muestras que había dado defendiendo su causa, al par de la valentía, le graduaron la discreción, teniéndole por un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia.” (Parte II, cap. XXII), (Rico, 1999: 808).

Como he señalado en otra oportunidad, no hay dudas de que este episodio constituye un triunfo cabal e indiscutible de D. Quijote (Carrizo Rueda, 2005-2006). Logra su objetivo de favorecer a un débil frente a un poderoso, disfruta del agradecimiento de aquellos a quienes ha ayudado, y es aclamado tanto por su valentía como por su claro entendimiento. En cuanto a la actitud belicosa con la que cierra su discurso, parece relacionarse con un cierto gusto por el histrionismo, lo cual no resulta fuera de lugar porque hay que recordar que los efectos conativos de la gestualidad del orador —*actio*— constituían la quinta parte de la retórica clásica. Y en el caso de nuestro hidalgo, creo que se convierte, además, en una buena ocasión

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

para llevar a la práctica aquel entusiasmo por el teatro que había experimentado el joven Alonso⁷, un aspecto que considero relevante en la construcción del personaje (Carrizo Rueda, 2004-2005: 84).

Por este triunfo, tan completo que hasta alcanza a las modestas aspiraciones de Sancho —no recibe ningún golpe, come abundantemente y se lleva sus alforjas bien provistas—, es que he denominado al episodio como “atípico”. Mi primera conclusión es que dentro de las permanentes sorpresas de la novela, no podía faltar la de un auténtico triunfo del protagonista.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trata de un suceso absolutamente desprendido de la trama sino que se encuentra integrado con otros hechos que algunos críticos interpretan como señales de evolución del personaje hacia cierta cordura y madurez. Son citadas, por ejemplo, su buena disposición para pagar los destrozos que causa, su mayor paciencia con los atrevimientos de Sancho o su percepción de la realidad que ya no confunde ventas con castillos (Piskunova, 1999: 152-153). Comparto plenamente estas consideraciones que, por mi parte, he interpretado desde la perspectiva de la tradición que atribuía al viaje una formación sapiencial (Carrizo Rueda, 2005-2006). Y es en este contexto que propongo interpretar el triunfo de D. Quijote en las bodas de Camacho como signo de que se conoce mejor a sí mismo y puede “desfacer un entuerto” con las que siempre fueron sus mejores armas más allá de todo delirio: una inteligencia finamente cultivada y un extraordinario uso de la palabra. La falta de atención hacia el que no dudo en considerar un rotundo triunfo del hidalgo, proviene, a mi juicio del enorme peso que ha adquirido en el imaginario aquella imagen dos veces centenaria del “gran derrotado”.

Las bodas de Camacho en la ópera

Este episodio y el de Sancho en la ínsula Barataria son, probablemente, los que han sido llevados más veces a los escenarios operísticos. Respecto al que estamos tratando, hay que señalar que no solo es “atípico” por las razones que he expuesto en el apartado anterior sino también desde una perspectiva musical pues junto con el sarao en casa de D. Antonio Moreno (Parte II, cap. LXII), constituyen las dos únicas oportunidades en que aparecen escenas de danzas. Es una particularidad que llama la atención, dadas las frecuentes referencias a la música que ya hemos señalado. Pero el hecho es que las muy detalladas descripciones de las danzas de los

⁷ Dice D. Quijote al dirigirse a los comediantes: “Andad con Dios, buena gente y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho que lo haré con buen ánimo y buen talante porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (Parte II, cap. XI), (Rico, 1999: 715).

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote

jóvenes con las espadas, de las doncellas con sus guirnaldas y del combate alegórico entre el Amor y el Interés, rodeadas de los regocijos de la boda aldeana y sumadas a una historia de amores contrariados con un final feliz que llega por un lance cómico, tienen que haber ejercido una fuerte atracción para la dramatización musical. Pero, como se ha dicho, esas versiones que se ejecutaban en ámbitos teatrales no solían preocuparse demasiado por la fidelidad al texto cervantino. Por eso, en relación con el hidalgo y el indiscutible triunfo del que he hablado, me interesa observar las actitudes de dos libretistas que representan posturas diferentes.

Comenzaré por *Las bodas de Comacho* de Telemann. Ya hemos visto que se distingue por un singular respeto a la obra fuente, y aquello que podría juzgarse, equivocadamente, como una infidelidad a la misma es una modificación ingeniosamente introducida para poder transitar del discurso diegético de la novela al mimético de la ópera. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, con el diálogo liminar entre D. Quijote y Sancho, que no figura en Cervantes pero que cumple con las funciones de resumir situaciones previas al episodio y describir el carácter de cada personaje. En lo que toca a los sucesos centrales, la ópera no se separa del hipotexto, y la escena de la intervención de D. Quijote se corresponde con la narración cervantina pues el hidalgo se enfrenta al indignado Camacho blandiendo su lanza y manifestando que es el Cielo el que ha unido a Basilio y Quiteria. Reproduce, por lo tanto, las palabras con las que D. Quijote cierra el discurso que hemos citado:

“Quiteria era de Basilio y Basilio de Quiteria, por justa y favorable disposición de los Cielos. [...] a los dos que Dios junta no podrá separar el hombre, y el que lo intentare, primero ha de pasar por la punta de esta lanza.” (Parte II, cap. XXI) (Rico, 1999: 807).

Camacho termina cediendo y la ópera se cierra con otra leve modificación debida a necesidades escénicas. Ocurre que no son los esposos con D. Quijote y sus allegados los que se marchan sino Camacho con los suyos, lo que permite que el telón caiga sobre la celebración coral del buen suceso. Como puede comprobarse, la actuación decisiva de D. Quijote y su triunfo no difieren en Telemann de su tratamiento en Cervantes.

Es preciso indagar, ahora, qué ocurre en un libreto que, al contrario del que acabamos de comentar, no se distingue, precisamente, por la fidelidad a su fuente narrativa. Se trata de *D. Quijote en las bodas de Camacho* de Saverio Mercadante. Y es preciso detenerse en numerosas alteraciones respecto a la novela y en la frecuencia del procedimiento entre sus contemporáneos.

Las investigaciones sobre la música inspirada por la figura del hidalgo están revelando hechos sorprendentes como que en la Italia del siglo XVIII, se han con-

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

tabilizado más de cuarenta óperas donde aparece el personaje. Pero pertenecen en una gran mayoría, a aquellas que se caracterizan, según las citadas palabras de Alvar, “por el reflejo cada vez más lejano de la obra de Cervantes”. Continuaban realizando una lectura humorística como la del siglo XVII, y este rasgo unido a su gran número ha dado lugar a que se las señale como una vía relevante para la evolución en Italia de la ópera seria a la “opera bufa” o “melodrama jocoso”. El hecho es que D. Quijote y Sancho se convirtieron en personajes autónomos y estereotipados, siempre cómicos, que intervenían en historias y contextos ajenos a los suyos (Presas, 2008: 625).

Si bien el libreto de Ferrero para *Mercadante* pertenece a las primeras décadas del siglo XIX, es una interesante ilustración de aquellos procedimientos porque aún no habían desaparecido de la tradición operística italiana. Así, en primer lugar, D. Quijote no llega por azar a las bodas de Camacho sino que es un héroe local, a quien se ha invitado especialmente. A su llegada, el coro sale a recibirlo con estos versos de bienvenida:

Bien llegado, señor mío
 Todo el mundo le aguardaba
 Y hoy la hora disfrutamos
 De tenerle entre nosotros.
 ¡Viva, viva Don Quijote
 De los héroes el terror! (Presas, 2008: 629)

Pero esta popularidad tiene dos caras porque los mismos que lo aclaman lo tienen por loco. Se introducen en la historia de las bodas, elementos del episodio de los Duques y del de la estadía con el Caballero del Verde Gabán, además de hechos completamente ajenos a la narración de Cervantes. Sin embargo, a pesar de las variadas interpolaciones, el capítulo XXI, con el fingido suicidio y la intervención salvadora de D. Quijote, es el incorporado con mayor fidelidad, y la ópera termina con los vivas al hidalgo (Presas, 2008: 628).

Puede apreciarse en esta breve revista que, a pesar de las diferencias entre ambos modos de adaptación de la novela a un libreto operístico, hay coincidencias en destacar la actuación positiva y triunfante de D. Quijote. Y tal como se comprueba con la lectura de los capítulos XXI y XXII de la novela, los hipertextos no se apartaron en este punto de lo que allí se narra. Todo lo contrario de lo que ocurre en el final del *Don Quijote* de Halfter, donde Alonso Quijano pregunta a Cervantes, deuteragonista en el libreto de Amorós: “¿Por qué siempre derrotas? ¿Para eso me creaste?” A lo que el novelista responde: “Tú eres un mito. Nacen de la fantasía y traen la justicia.” Búsqueda de la justicia y derrotas sin tregua aparecen unidas, una vez

Las bodas de Camacho y una relectura del mito de D. Quijote

más, en las concepciones de esta versión para el año 2000, y su libretista lo confirma al referirse a las condiciones de vida del contexto social en el que fue concebida (Amorós, 2007: 698), El episodio de las bodas de Camacho como todos los innegables rasgos de humor cervantino que van pautando la narración, parecen olvidados a lo largo de esta ópera, donde la mitificación del personaje asume ciertos tintes sombríos de corrientes de pensamiento del siglo XX.

En definitiva, me pregunto si las coincidencias en la recuperación de antiguas óperas basadas en el episodio de las bodas de Camacho es simplemente casualidad o también podemos leerlas como una necesidad por recuperar la sonrisa de Cervantes, quien no condenó a su personaje invariablemente al fracaso sino que le permitió también gustar las delicias de algún triunfo. La presencia de éste nos recuerda que una obra barroca, en su *concordia oppositorum*, nunca dejaba de lado ni las tinieblas ni la luz, y que en Cervantes, tal actitud parece haber estado, además, en su código genético de autor. Por eso, en el caso visitado, podría decirse que la ópera no solo nos abre los oídos sino también los ojos.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos (2007), Prólogo. En Lolo, Begoña, editora, *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 11-13.
- AMORÓS, Andrés (2007), “Nuestro Quijote”. En Lolo, Begoña, editora, *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 689-698.
- BARCIA, Pedro Luis (2008), “Dos aspectos de la presencia del *Quijote* en la Argentina”. En Lucía Megías, José Manuel, editor, *El Quijote en Azul*, Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, pp. 9-38.
- CANAVAGGIO, Jean (2007), “D. Quijote pasa el Pirineo: algunos hitos de una primera recepción”. En Lolo, Begoña, editora, *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 21-38.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (2004-2005), “Construcción del personaje y entrecruzamiento de discursos en el *Quijote* desde una poética del relato de viajes”; *LETRAS*, No. extraordinario: *Libros de caballerías. El Quijote. Investigaciones y relaciones*, Carrizo Rueda, S. M., Lucía Megías, J. M., coordinadores., N°50-51, julio 2004-junio 2005, pp. 81-97.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

——— (2005-2006), “Una etapa en la vida de D. Quijote (II, 20-29) y la tradición del viaje como vía sapiencial.”. *Studia Hispánica Medievalia VII*. Número monográfico, revista LETRAS, N° 52-53, julio 2005-junio 2006, pp. 146-155.

——— (2010), “De los motivos canónicos medievales a los libretos de ópera. Transmisión y mediaciones. El caso de *Flores y Blancaflor*, la picaresca de Mateo Alemán y *El rapto en el serrallo* de W. A. Mozart.” En Paolini, Devid, coordinador, *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor de Joseph T. Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. II, pp.66-82.

——— (2011) “Prototipos femeninos decimonónicos en la obra de Jules Massenet,” Revista del Instituto de Investigación Musicológica *Carlos Vega*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 269-282.

DIEGO, Gerardo (1951), “Cervantes y la música”. En *Anales cervantinos*, I, pp. 3-36.

ESQUIVAL-HEINEMANN, Bárbara (2007), “El *Quijote* en la música italiana de los Siglos XVIII y XIX”. En Lolo, Begoña, editora, *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 171-186.

HALFFTER, Cristóbal (2007) “Algunos conceptos sobre mi ópera *Don Quijote*”. En Lolo, Begoña, editora, *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 681-688.

LOLO, Begoña, (2007) editora., *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos.

PISKUNOVA Svetlana, (1999) Parte II, Capítulo XXIII, comentario. En Rico, Francisco, director. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica, volumen complementario, pp. 152-153.

PRESAS, Adela (2008), “Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* de Saverio Mercadante”. En Dotras Bravo, Alexia, coordinadora, *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 623-636.

RICO, Francisco (1999), director. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica.