

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Sinfonías de La Mancha. La música en las versiones cinematográficas de El Quijote

Autor/es:
Cueto, Roberto

Citar como:
Cueto, R. (2005). Sinfonías de La Mancha. La música en las versiones cinematográficas de El Quijote. Nosferatu. Revista de cine. (50):65-71.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41429>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Sinfonías de La Mancha

La música en las versiones cinematográficas de El Quijote

Roberto Cueto

Historian zehar konposizio ugari inspiratu dira On Kixote eta Santxoren abenturetan, sorkuntza iturri joria aurkitu baitute nobelaren "sonoritatean". Soinuzko zinema sortu zenetik beste musikari batzuek lurretik gertuago egindako lanarekin elkartuta agertzen da konposizio horien askatasuna Cervantesen kaparearen ibilerei pantañila handian laguntzeko.



Si el Caballero de la Triste Figura ha inspirado una buena filmografía también ha generado una importante serie de piezas musicales: Purcell, Strauss, Massenet, Rodrigo, Ravel, Falla, Guridi, Del Campo, Esplá, Bacarisse, Henze, Bernaola, Gerhard, Montsalvatge o Cristóbal y Rodolfo Halffter, entre muchos otros (1), se han acercado al mito cervantino desde la ópera, la música de cámara, las obras líricas, el ballet o los poemas sinfónicos. En ese fecundo *corpus* también hay sitio para los acompañamientos musicales a las películas que tratamos en estas páginas (2).

Lo cierto es que los fondos musicales para las andanzas del hidalgo manchego no surgen como verdadera necesidad hasta la aparición del sonoro. No tenemos constancia de que se escribieran acompañamientos orquestales o pianísticos originales para ninguna de las adaptaciones mudas de la novela de Cervantes, por lo que hay que suponer que las proyecciones de estas irían acompañadas con el tradicional *collage* de piezas preexistentes. Es en **Don Quijote** (*Don Quixote / Don Quichotte*; Georg Wilhelm Pabst, 1933) donde encontramos el primer trabajo musical de importancia.

Las historias y leyendas que rodean la elección de un compositor para este film son confusas y contradictorias. Como es sabido, estaba planteado como vehículo del cantante de ópera Feódor Chaliapin, por lo que el elemento musical no era simple ornamento, sino ingrediente fundamental. Al parecer, se consideraron nombres del calibre de Darius Milhaud, Manuel de Falla, Marcel Delannoy, Roger Desormière o Maurice Ravel antes de la elección final de Jacques Ibert. Lothar Siemens Hernández afirma incluso que “se convocó un concurso (...) al que sólo (Ravel e

Ibert) respondieron con sendos juegos de canciones”. Y añade que “es curioso que Ravel, cuyas canciones son hoy las más famosas, fue relegado a un segundo puesto con gran disgusto por su parte, frente a su discípulo Ibert, que ganó el concurso” (3). Sin embargo, en su biografía de Ibert (que parece más fiable, en cuanto que se basa en testimonios del propio biografiado), Gérard Michel afirma que todo ese episodio no es más que “una leyenda a la que debemos poner fin”: “La verdad es muy simple. Efectivamente, Ravel fue sondeado por Pabst, pero enfermo ya y no teniendo posibilidad material de realizar el trabajo en las condiciones que se exigían, pidió a Jacques Ibert que le sustituyese en esa tarea, pues no ignoraba, por otra parte, que Ibert era experto en ese arte cinematográfico al haber improvisado en su juventud días y noches enteros ante las pantallas de los cines mudos y en 1929 (...) había sido uno de los primeros en escribir una partitura musical para una película sonora. Ibert aceptó encantado, exigiendo, sin embargo, que el texto poético de las canciones fuese encargado a su amigo Alexandre Arnoux. Ravel, por su parte, terminó algunos meses más tarde las tres Canciones a Dulcinea sobre textos de Paul Morand (guionista del film de Pabst), pero jamás pasó por su imaginación que estas pudieran tener otro fin que ser interpretadas en concierto” (4).

Por otra parte, sabemos que Falla recibió una invitación del musicólogo Roland Manuel para escribir tres canciones para el film, pero el compositor rechazó la oferta “por la imposibilidad de suspender mi trabajo actual, ahora muy retrasado por culpa de enfermedades que sufrí el año pasado”. Posteriormente, Falla estuvo muy involucrado en una adaptación cinematográfica de su célebre obra de tema cervantino *El retablo de Maese Pedro*, para la que incluso llegó a escribir un guión cinematográfico, pero el proyecto nunca vio la luz (5).

En cualquier caso, Jacques Ibert (1890-1962) fue una elección de lo más coherente, ya que el compositor francés estaba muy familiarizado con el mundo cervantino. Primo lejano de Falla y enamorado de la cultura española, Ibert tiene en su catálogo varias obras de tema quijotesco: su *Zarabanda para Dulcinea* (1935), su ballet *El caballero errante* (1935) o su música incidental para el programa radiofónico *Evocación de Cervantes* (1947) muestran hasta qué punto fue este un motivo recurrente en su trayectoria. Gracias a una transcripción para barítono y piano sus *Cuatro canciones de Don Quijote* tuvieron vida fuera de la pantalla, pero alcanzan mayor intensidad en su versión para bajo y orquesta que se escucha en la película (6). Especialmente memorable es la bellísima “Chanson de la mort” que cierra el film



Don Quijote (1933)



sobre un plano de una hoguera de libros –que, por cierto, parece haber inspirado a François Truffaut su *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966)– y cuya melodía sirve también como elegíaco *leitmotiv* de Don Quijote a lo largo del film, contrastando con la cómica y hedonista “Chanson de Sancho” (7). Con sus resonancias hispánicas, sus evocaciones nada rigurosas de la época a través del clavecín y sus hermosos textos de Arnoux y Ronsard, las *chansons* de Ibert alcanzan tal protagonismo en el film que transforman la versión de Pabst en un musical, aunque no en el sentido hollywoodiense del término, sino en el del género lírico: la narración se detiene para generar un comentario paralelo que prescinde de toda coreografía y nos acercaría a los terrenos de la ópera. Ibert también demuestra su capacidad para componer un hábil comentario incidental que, subrepticamente, nos lleva desde la superficialidad del icono quijotesco hasta la melancolía fúnebre que destila el personaje.

Otro compositor de sobrado prestigio que afrontó el reto cinematográfico de *El Quijote* fue el español Ernesto Halffter (1905-1989), un autor poco prolífico en cine y que con **Don Quijote de La Mancha** (Rafael Gil, 1948) dio su do de pecho en este medio. Halffter era otro compositor interesado por el mundo

cervantino, como demuestran las obras que dedicó al tema: la *Serenata a Dulcinea* (1941), la “farsa heroica” *Dulcinea* (1944) y su correspondiente *suite* sinfónica (1944) o el *Nocturno y serenata de Don Quijote a la enamorada Altisidora* (1981). Al igual que Ibert, Halffter llegó incluso a extraer de su partitura para el film la “Canción de Dorotea” para voz y piano, pieza que formaba parte de un inacabado ciclo titulado *Cinco canciones de amor* (8). El poco aprecio que la crítica ha demostrado generalmente por una película considerada alarde *pompeur* del cine franquista arrastró consigo a su partitura. Fernando Méndez Leite (padre) consideraba que el único fallo del film “consistió en la elección de Halffter como ilustrador musical”, y que su música era un “poema sinfónico que no conseguía subrayar lo que ocurría en la pantalla” (9); Francisco Llinás afirma que “ni el más avezado de los melómanos distinguiría (la música de Halffter) de las pesadas bandas musicales habituales en la época” (10). En realidad se hace perentoria una regrabación o una *suite* sinfónica que permita apreciar en su justa medida el notable trabajo de Halffter, si bien es también cierto que su potente orquestación germánica entra a veces en directa pugna con los diálogos, o que adolece de la grandilocuencia exigida por el film: basta escuchar el “Gloria” o los aires wagnerianos de los títulos de crédito para entender que el mito cervantino ha perdido su



condición marginal para convertirse en emblema institucional de la cultura española. Pero tampoco hay duda de que Halffter, siguiendo paso a paso los modelos del *scoring* americano, logra bellas páginas enraizadas en el romanticismo nacionalista hispánico. La recurrencia a canciones tradicionales castellanas (como "Eres alta y delgada") vincula al personaje a su entorno geográfico a través del plano musical, una técnica heredada de la "cita musical" de Max Steiner y los maestros del Hollywood clásico. Además, Halffter consigue sinceros y emotivos comentarios sobre el hidalgo en toda la parte final del film, con los adagios que acompañan su derrota en Barcelona y la larga escena de su agonía y muerte.

Otra popular adaptación de la novela es **Don Quijote** (*Don-Kihot*; Grigori Kozintsev, 1957), versión soviética que contó con partitura de Kara Karayev (1918-1982). Compositor hoy poco recordado, Karayev nació en Azerbaiyán y fue discípulo de Shostakovich (11). En su largo repertorio encontramos sinfonías, ballets, óperas y poemas sinfónicos, géneros todos ellos afines a la música cinematográfica. Su aportación más recordada en este campo es la partitura para el film de Kozintsev, de la que extrajo su obra *Don Quijote: Estampas sinfónicas para orquesta* (1960) (12). Por mucho que Tatiana Egorova afirme que Karayev "recurrió al inusual procedimiento de la mimesis estilística para representar la música de la vida cotidiana española y, sin recurrir a la cita, ofreció su propia concepción de la especificidad y raíces folclóricas de la cultura hispano-mauritana" (13), lo cierto es que la banda sonora de

Karayev es más fiel a una visión romántica e idelizada del folclore ibérico (donde incluso se nos presentan sevillanas ¡en una venta de La Mancha!) que a una verdadera reconstrucción de la música española de la época. Pródiga en acentos cómicos o paródicos y en coloristas panorámicas de ese paisaje manchego recreado en Crimea, la hermosa partitura de Karayev es más interesante cuando adopta rabiosos ritmos eslavos para describir el ímpetu tenaz del protagonista o para convertir a Altisidora y los aristócratas que la rodean en tiranos decadentes. En los títulos de crédito también escuchamos un pasaje coral, como en el caso de Halffter, pero aquí el sentido es muy diferente: no nos muestra a Don Quijote como blasón cultural y símbolo de la grandeza española, sino como un héroe del pueblo, luchador frente a la opresión burguesa. Excelente prueba de cómo el nivel musical enfatiza la carga ideológica del discurso al que sirve.

Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón, 1973) es una extraña y libérrima versión de la novela que contó con acompañamiento musical del argentino Waldo de los Ríos (1934-1977), un autor especialmente popular en la época por sus arreglos pop de composiciones clásicas. No es una partitura especialmente inspirada, articulada sobre un dinámico motivo sinfónico-ligero que encarna el idealismo quijotesco y un tema abiertamente sentimental relacionado con Dulcinea. Destaca, de todas formas, por intentar eludir el lenguaje decimonónico y distanciarse de la épica pintoresquista. Los toques orientales y el empleo de pífano, trompeta barroca, tamboril u

otros instrumentos de percusión intentan mostrar la “trastienda” del mito quijotesco a través de la presentación de la España de la época mediante su otro gran referente, la picaresca. Pero De los Ríos tampoco puede evitar la tentación hagiográfica al arropar al personaje con unos coros finales que lo elevan a los cielos del mito. Según la viuda y abnegada biógrafa del compositor, Isabel Pisano, “*Paca Gabaldón –Mary Francis– en el esplendor de su belleza y seducción inspiró a Waldo una de las canciones de amor mejores de toda su carrera*” (14), pero sería necesaria una interpretación vocal más afinada que la que la actriz realiza en la película para apreciar la belleza de esta canción ejecutada por el laúd. Melodía a la que una letra digna de revista picantona tampoco ayuda demasiado: “*Aquí me tienes, Nerón / haz de mí una nueva Roma / incéndiame de pasión*” es su momento cumbre.

El único *hit* verdadero que *El Quijote* ha dado en el plano musical posiblemente sea la canción “The Impossible Dream”, todo un estándar de Broadway. Formaba parte de la obra *Man of La Mancha*, con música de Mitch Leigh y letras de Joe Darion. Leigh (nacido Irwin Mitchnick en 1928) fue requerido por el productor teatral Albert Marre para convertir en musical una obra teatral inspirada en Cervantes escrita por Dale Wasserman. Estrenada en 1965, fue una de las funciones con más éxito en la historia de Broadway y Londres, lo que motivó su adaptación cinematográfica. **El hombre de La Mancha** (*Man of La Mancha / L'uomo della Mancha*; Arthur Hiller, 1972) estaba protagonizada por Peter O'Toole y Sophia Loren, grandes estrellas y minúsculos cantantes que defenestraron los números más famosos de la obra (15). Muy criticada por las libertades que se toma con la novela, lo cierto es que el único pecado de la cinta es el de resultar algo plúmbea, porque las ingenuidades y desvaríos respecto al texto original no son más desafortunados que los cometidos en otras versiones. Y tachar a la música de Leigh de folclorada por su evocación de una imaginaria y tópica España (castañuelas y guitarra andaluza incluidas) sería como quejarse de que Madame Butterfly es una japonesa que canta en italiano. El código al que pertenece **El hombre de La Mancha** es el del gran musical de Broadway, un género que –como la zarzuela o la opereta– o se asume con todas sus consecuencias o mejor se olvida. En ese contexto es una obra bienazonada con bonitas melodías, empezando por la susodicha “The Impossible Dream” (por trillada que esté) y siguiendo por el entusiasta “I'm Don Quixote”, *leitmotiv* del personaje que subraya su carácter más vitalista y aventurero.

Un perfecto ejemplo de cómo el Quijote puede ser abordado desde tratamientos musicales antitéticos

son los dos acercamientos de Manuel Gutiérrez Aragón al personaje. La serie televisiva **El Quijote** (1991) contó con partitura del argentino Lalo Schifrin (n. 1932), un nombre clave de la música cinematográfica de Hollywood. No hubo buen entendimiento entre director y compositor, y el primero suprimió varios bloques del montaje final. Lo cierto es que la incompatibilidad de caracteres no puede ser más evidente. La partitura de Schifrin es ágil, exuberante y dinámica, un abierto homenaje a la música del cine de aventuras clásico al estilo Korngold, con aires españoles y árabes que no beben de fuentes directas, sino de las evocaciones de Falla y Albéniz o del orientalismo *made in Hollywood*. Una opción no tan disparatada como pudiera parecer, ya que Schifrin recoge la retórica del equivalente cinematográfico a esas novelas de caballerías que vuelven loco al hidalgo, es decir, la música de las películas de Errol Flynn o Robert Taylor. Pese a los momentos logrados del *score*, era obvio que tal júbilo tenía que chocar con la estética de Gutiérrez Aragón: La Mancha que pinta Schifrin es un lugar tan mítico y esplendoroso como la ínsula Barataria, en lugar de esa tierra dura y agostada poblada por mesoneros, mozas y gallinas.

El segundo trabajo de Gutiérrez Aragón sobre el personaje, **El caballero Don Quijote** (2002), contó con una banda sonora que se plegaba más a sus exigencias, escrita por José Nieto (n. 1942). La vocación de austeridad queda más patente que nunca, ya que el compositor toma la radical decisión de prescindir de elementos folclóricos y/o nacionalistas. Como él mismo ha explicado, el intento obedece a apartarse de “*lecturas superficiales, casi iconográficas, basadas más en las iconografías creadas por los grabados de Doré*” y de “*tópicos y clichés relacionados más o menos remotamente con la música andaluza*” (16). Hay en la partitura cierta posición esencialista, con escasas referencias al lugar o la época. Sólo la canción “Al alba venid”, tomada de un cancionero de los siglos XVI-XVII, se escucha diegéticamente y sirve después como motivo de Dulcinea. Nieto opta por una visión romántica del personaje, aunque no heroica ni jubilosa. Desde un *décalage* temporal parece constatar el fracaso de su aventura y la nobleza que conlleva: el *leitmotiv* de Don Quijote en la cuerda tiene mucho de elegíaco y de causa perdida, contemplado como “*paradigma del romanticismo*” pues su empeño es “*la búsqueda de una utopía*” (17), mientras que el tema heroico es sólo un eco ejecutado por remotos metales con sordina.

Para evitarle al lector un tedioso listado de títulos y nombres, hemos preferido centrarnos en unas pocas películas y sus correspondientes bandas sonoras, pero hay que recordar también a otros autores que acompañaron con su música a las criaturas cervanti-

nas. Manuel Parada (1911-1973) y Salvador Ruiz de Luna (1908-1978), prolíficos sinfonistas del cine español, ofrecieron sendas partituras de regusto casticista en *Dulcinea* (Luis Arroyo, 1946) y *Aventuras de Don Quijote* (Eduardo García Maroto, 1960), respectivamente. El italiano Giovanni Fusco (1906-1968), colaborador habitual de Antonioni, escribió el *score* de una segunda versión más sombría (e interesante) de *Dulcinea* (Vicente Escriba, 1962). Es una banda sonora que, aunque ceda a una arrebolada estética milagrera tachada por José Luis Castro de Paz de “*cargante*” (18), hace gala en otros momentos de fina sensibilidad y apuntes modernistas en su agresiva revisión de un “*Dies Irae*” medieval. El chapucero montaje que Jesús Franco preparó en 1992 del *Don Quijote de Orson Welles* (1992) contó con una poco más que decorativa música de Daniel J. White (1912-1997) (19). En *The Adventures of Don Quixote* (Alvin Rakoff, 1972), el francés Michel Legrand (n. 1932) ofreció una meliflua revisión musical del mito con sorprendentes aires cingáros. Y otro *hit* (esta vez local) fue la canción infantil “Sancho, Quijote”, sintonía de la serie de animación

Don Quijote de La Mancha (Cruz Delgado, 1978-81) compuesta por Juan Pardo e interpretada por el dúo Botones, un tema de comienzo morriconiano y pegadizo (o pegajoso) estribillo; la partitura incidental de esta serie es obra de Antonio Areta (n. 1926) y ha sido reivindicada por José Nieto como “*ejemplar*” al incorporar “*elementos de auténtica raíz manchega que el compositor elabora con brillantez armónica y tímbrica*” (20). En el campo del documental, *La ruta de Don Quijote* (Ramón Biadiu, 1934) es llamativo por prescindir del habitual comentario locutado y apoyarse íntegramente en un “comentario musical” de Juan Gaig que evoca episodios de la novela y “dibuja” a los personajes que están fuera de campo mediante una verdadera *suite* orquestal con ecos de música popular. Y Antón García Abril (n. 1933), consiguió uno de sus mejores trabajos para la pantalla con la música de la miniserie *Monsignor Quixote* (Rodney Bennett, 1985), un bello *concerto* para orquesta y guitarra solista que es, ante todo, un sentido homenaje a Joaquín Rodrigo. Por último, recordar que el abortado proyecto de Terry Gilliam por llevar el Quijote a la pantalla hubiera supuesto la incorporación a este *corpus* musical de uno de nuestros más importantes compositores para cine, Alberto Iglesias (n. 1955), quien había sido contratado para escribir la partitura.

NOTAS

1. Para un exhaustivo catálogo de obras musicales relacionadas con el Quijote, recomiendo la consulta del *website* Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/.
2. Por obvias razones de espacio, no trataré en estas páginas las filmaciones de ballets relacionados con *El Quijote*. Para una relación de estos filmes, véase Carlos F. Heredero, “Don Quijote en la pantalla: Diálogos entre la literatura y el cine”, incluido en el catálogo *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005.
3. Lothar Siemens Hernández, “El Quijote en la música vocal” (http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm).
4. Gérard Michel, *Ibert*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, pág. 70.
5. Debo esta información a Joaquín López González y su comunicación “Un caso atípico de arqueología filmica: La relación entre Falla y el cine a través de su correspondencia”, incluido en Matilde Olarte (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Plaza Universitaria, Salamanca, 2005, págs 403 - 422. Para más información es recomendable su libro de próxima aparición: Joaquín López González, *Manuel de Falla y el cine: Una relación infructuosa*, Universidad de Granada (en prensa).
6. Chaliapin llegó a grabar en discos de 78 r.p.m. las canciones con la Orquesta del Teatro Nacional de la Ópera de París bajo la dirección del propio Ibert. Estas grabaciones han sido reeditadas por el sello EMI France en un CD de 1990 y por



- L'Empreinte Digitale en 2004. Una reedición estereofónica de la versión orquestal de las canciones, interpretadas por Henry Kiiichli y Adriano al frente de la Slovak Radio Symphony Orchestra, se puede encontrar en el CD *Jacques Ibert: Film Music*, editado por el sello Marco Polo en 1990 y recientemente reeditado por Naxos.
7. Esta pieza, al igual que la "Chanson de Don Quichotte", no formaba parte del ciclo de las *Cuatro canciones*. Ha sido recuperada y reorquestada por Adriano en el CD antes citado.
8. Una grabación de esta canción a cargo de Elena Gragera (mezzosoprano) y Antón Cardó (piano) se puede encontrar en el CD *La corza blanca (Integral de canto)* editado por Columna Música en 2001.
9. Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, RIALP, Madrid, 1965, pág. 12.
10. Francisco Llinás, "Una adaptación reverente", en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, pág. 232.
11. Según algunas fuentes, Shostakovich pudo participar en la composición de algunos pasajes de la partitura de la película.
12. Una grabación de esta obra, interpretada por Alexander Gauk al frente de la Orquesta Sinfónica de la U.R.S.S., se puede encontrar en un CD editado por el sello Melodiya.
13. Tatiana Egorova, *Soviet Film Music*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997, pág. 140.
14. Isabel Pisano, *Waldo de los Ríos: Agua entre los dedos*, SGAE - Fundación Autor, Madrid, 1997, pág. 232.
15. Es recomendable prescindir del *soundtrack* del film (aunque cuente con unos espectaculares arreglos de Laurence Rosenthal) y optar por los *original cast* con Richard Kiley (Broadway) o Keith Mitchell (Londres) o por los *studio cast* con Jim Nabors y el propio Kiley. En 1992 se repuso la obra con Raúl Julia y la cantante ochentera Sheena Easton, y un *studio cast* con ínfulas operísticas tuvo como protagonistas a Plácido Domingo y Julia Migenes. No hay que olvidar tampoco el desgarrado y vehemente Quijote que encarnó Jacques Brel en la producción francesa de la obra.
16. José Nieto, "Don Quijote de la Mancha, música y cine" (http://evc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nieto.htm).
17. *Ibidem*.
18. José Luis Castro de Paz, "Dulcinea", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 529.
19. En numerosas ocasiones se ha pensado (y escrito) que Daniel J. White no era más que un seudónimo del propio Franco. Este compositor, nacido y fallecido en Francia, puso música a numerosas películas del director, lo que explica que sea el autor del acompañamiento musical del nuevo montaje. Es de suponer que Welles nunca hubiera recurrido a sus servicios y nos queda la duda de cuál hubiera sido el compositor elegido.
20. José Nieto, *op. cit.*