

LA AVENTURA DE LOS MOLINOS (*QUIJOTE*, I, 8)
EN LOS TRATAMIENTOS MUSICALES DEL *QUIJOTE*

1. Cuando éramos niños y empezábamos a asomarnos a la lectura de nuestros clásicos a través de esa ventana entrañable de las antologías de textos que figuraban en los libros escolares de literatura acabábamos encontrándonos, tarde o temprano, con el episodio quijotesco de los molinos. Quizá sea éste, junto con el de la batalla contra los cueros de vino (*Quijote*, I, 36), el momento más conocido de toda la obra de Cervantes, y pocos son los miembros de la comunidad hispanoparlante de instrucción media que no lo conocen aún sin haber leído la novela ¹.

Acaso sea ésta la razón por la cual el capítulo I,8 ha sido objeto de muy diversos tratamientos artísticos. Desde luego está claro que es el más presente en la música, seguido muy de cerca por el trance de la muerte de Don Quijote ² (II, 74) y por el episodio de la vela de las armas ³ (I, 3).

¹ En relación con la presencia de este tema del *Quijote* en la cultura europea, mi querido amigo y maestro don Alberto Sánchez me hace notar, con su ejemplar erudición, algunas muestras de la significativa presencia del motivo de los molinos de viento en la fraseología de diversos idiomas. En efecto, el *Diccionario de la Lengua Española* de la R.A.E. recoge en la voz *molino* el sintagma “molinos de viento” con el significado de “enemigos fantásticos o imaginarios”. En alemán se emplea la expresión “Der Kampf gegen Windmühlenflügel” (“lucha contra las aspas de los molinos de viento”) para significar un objetivo que es o se cree imposible.

² Además de los tratamientos musicales de Strauss, Massenet y Gerhard, mencionados en el presente estudio, y entre otras obras a las que por el momento no hemos podido acceder, tratan el episodio de la muerte de Don Quijote autores como Jacques Ibert (*Don Quichotte*, 1933), Dale Wasserman, Mitch Leigh y Joe Darion (*Man of La Mancha*, 1965) y Rodolfo Halffter (*Tres epitafios*, 1952).

³ Recrean musicalmente la vela de las armas Strauss y Gerhard, además de los

Otra cosa es que quienes se han aproximado al episodio de los molinos desde la música lo hayan hecho respetando el decurso de los acontecimientos de la obra original. No estoy seguro de que sea cometido del cervantismo inteligente destacar, por encima de los méritos, las eventuales intromisiones e infidelidades argumentales que los tratamientos musicales han podido significar. Y no estoy seguro de que tal postura sea legítima habida cuenta de que las obras de arte —y nada hay de novedad en este planteamiento— tienen derecho a ser productos perfectamente acabados en su nueva forma, originales en virtud de su singularidad estética y no sujetos al vasallaje presuntamente debido a los modelos literarios que les sirven de inspiración.

Y vaya por delante otra aclaración que tampoco es nueva en los presupuestos metodológicos de quien escribe estas líneas. Debe quedar claro que nos acercamos a la música cervantina con la mirada atenta del aficionado, y no del especialista. Nuestra incursión vuelve a ser más cordial que técnica, y procuraremos demostrarlo en el desentrañamiento de los mensajes escondidos en los guiños que el juego musical le hace a quien, como nosotros, escucha —y no sólo lee— a Cervantes de esta manera.

2. El combate contra los molinos de viento es el motivo central del tercer movimiento de la *Don Quichotte suite* (1721) de Georg Philipp Telemann, caracterizado, como muy bien aprecia Leonard Burkat en las explicaciones correspondientes a la edición discográfica que manejamos⁴, por los constantes saltos ejecutados por la sección de cuerda.

Es fácil imaginar los acontecimientos literarios que inspiran a Telemann al calor del ritmo logrado por la constante retoma del tema principal del movimiento, que evoluciona hasta el fin del fragmento con leves variaciones. El dinamismo inherente al *allegro* que preside la ejecución instrumental invita al receptor a seguir el decurso del episodio, suma del intercambio de pareceres de Don Quijote y Sancho, la invocación previa a la batalla, y el desenlace fatal del desigual combate.

En el transcurso del mismo siglo XVIII, pero con arreglo a los patrones musicales que suponen la superación de la estética barroca, Giovanni Paisiello escribe su ópera *Don Chisciotte* (1769). El receptor juega ahora con la innegable ventaja que la letra del libreto

tratamientos específicos de Oscar Esplá (*Don Quijote velando las armas*, 1927) y Gerardo Gombau (*Don Quijote velando las armas*, 1945).

⁴ Los comentarios de Burkat pueden leerse en la edición musical de la obra de Telemann correspondiente a la versión de la Camerata de St. Andrew, bajo la dirección de Leonard Friedmann, Omega, 1988.

aporta al desentrañamiento del mensaje, pero debe superar el aparente inconveniente de enfrentarse a una pieza en la que la presencia de los protagonistas de la novela cervantina participan en una trama sensiblemente alejada del modelo. Don Quijote y Sancho actúan de forma próxima a sus patrones cervantinos, pero la disposición de sus aventuras está subordinada a un argumento gobernado por los juegos amorosos de Don Calafone, Don Platone, la Condesa y la Duquesa. El conjunto se inspira en la estancia de Don Quijote y Sancho entre los duques, localizable especialmente a lo largo del bloque narrativo comprendido entre los capítulos treinta y cincuenta y siete del *Quijote* de 1615, evidentemente alejado del capítulo I,8, en el cual sucede la aventura de los molinos. Por otra parte Don Quijote es en esta obra la víctima de la burla motivada por el engaño amoroso de las dos protagonistas femeninas, que fingen estar prendadas de él.

El diálogo que mantienen caballero y escudero en la aventura de los molinos del *Don Chisciotte*, situado en el acto segundo, cuadro segundo, escena segunda, guarda una clara relación con el original cervantino. Los dos contrastan sus interpretaciones y, como en el *Quijote*, los argumentos realistas de Sancho no son suficientes para evitar el ataque decidido del campeón contra quienes cree ser gigantes. Aquí también se quiebran las armas de Don Quijote, que sin embargo se ve capaz de enfrentarse a sus enemigos cuerpo a cuerpo y con sus propios brazos:

A braccia a braccia me la vedrò ⁵

La caída del héroe no es obstáculo para que siga firme en sus propósitos aguerridos. En este trance se suscita un expresivo contraste a través del diálogo entre un Don Quijote tenaz e irreductible y un Sancho tan prudente como eficaz y plástico en la exposición de su postura:

Chisciotte: Gigante aspettami, que or tornerò
Sancio: Mi venga il fistolo, se più verrò ⁶

El ballet *Don Quichotte* (1869) de Aloysius Fyodorovich Minkus, cuya coreografía fue diseñada en su momento por Petipa y Gorski, está inspirado en el episodio cervantino de las bodas de Camacho (*Quijote*, II, 20-21). Sin embargo, la propuesta argumental de Minkus

⁵ Manejamos el libreto de la ópera, que acompaña a la edición musical correspondiente a la versión de la Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma bajo la dirección de Pier Giorgio Morandi, Nuova Era, 1990. La cita corresponde a la p. 62.

⁶ *Op. cit.*, p. 64.

se aleja muy significativamente de su modelo. Don Quijote, por ejemplo, confunde inicialmente a Quiteria con Dulcinea, y posteriormente presta ayuda a Basilio y a su enamorada para escapar de sus perseguidores. Por otra parte hay que tener en cuenta la presencia de Dulcinea como personaje, de modo peregrinamente parecido a lo que ocurre en la ópera de Massenet; en todo caso, queda bastante claro que en el ballet de Minkus Dulcinea representa un sueño, una visión, un ideal en fin, y no un personaje de carne y hueso ostensiblemente maltratado como en la propuesta de Massenet o en el contemporáneo *Man of La Mancha* de Wasserman, Leigh y Darion. Debe añadirse a las consideraciones anteriores que la sucesión de acontecimientos del *Don Quichotte* de Minkus trasciende la aldea en la que se desarrolla la acción del modelo y llega a un campamento de gitanos en donde buscan refugio los fugitivos Basilio y Quiteria.

Precisamente la aventura que ahora nos ocupa, y que forma parte de la escena primera del tercer acto y consiste en el ataque de Don Quijote a un molino de viento, se produce en el seno de esta última situación, siempre ligada a los avatares de los enamorados, lo que permite ver hasta qué punto se ha producido un alejamiento del original.

El orden original de los acontecimientos narrados se respeta con mayor fidelidad en el *Don Quixote* de Richard Strauss (1898), y este criterio general afecta también al episodio quijotesco de los molinos, que constituye la primera variación de la serie inmediatamente después de la introducción. Tras un diálogo inicial entre los instrumentos solistas sin fondo orquestal, entra la orquesta anunciando acaso la presencia de los molinos, sin que se interrumpa el juego musical del violoncello y la viola. Un redoble de timbal anuncia un cambio de acontecimientos, a lo que contribuye el crescendo ágil del cello, que sugiere la evolución del vuelo imaginativo de Don Quijote. La transición musical es evidente: ahora la música adquiere un tono oscuro, pero un aumento inmediato de ritmo permite imaginar un breve galope; el timbal y el platillo anuncian el choque del protagonista contra el molino. El cello inicia entonces un dolorido monólogo, previsible tras el combate, y la orquesta es aquí sólo un fondo amable y leve.

En 1910 Jules Massenet compone su quizá injustamente despreciada ópera *Don Chisciotte*, caracterizada en cualquier caso por un tratamiento libérrimo del texto cervantino, como en el caso de Paisiello y Minkus, y singularmente relacionado con el ballet de este último compositor por el tratamiento de personaje que se dispensa a Dulcinea, desde luego muy desfavorecida por el músico francés.

El tratamiento argumental del episodio quijotesco de los moli-

nos mantiene en términos generales la relación con el original, no tanto desde el punto de vista del lugar que ocupa el suceso en el decurso de la narración de los acontecimientos como desde el punto de vista de la evolución del momento concreto que ahora nos interesa, que comprende el diálogo entre Don Quijote y Sancho, la invocación a Dulcinea, el galope y la embestida.

El momento inicial de la escena, situada en el acto tercero de la ópera, se caracteriza musicalmente por el interesante efecto imitativo que logra la sección de cuerdas cuando reproduce el viento que mueve los molinos, recurso empleado también por el compositor estadounidense Ferde Grofe en la logradísima imitación de la tormenta de su *Suite del Gran Cañón*. Tras un primer instante de ejecución sosegada, se produce una transición clara consistente en golpes orquestales que soportan la declaración exaltada e irrefrenable de Don Quijote. Como cabe esperar, el dinamismo y la intensidad de la música se refuerzan en el trance del combate, perfectamente combinado con el efecto sonoro del galope. El desenlace resulta evidente desde el punto de vista musical.

Teniendo en cuenta los comentarios de David Drew⁷ es fácil deducir el lugar que ocupa el episodio de los molinos en el comienzo de la escena tercera del *Don Quixote* de Robert Gerhard (1950). El movimiento empieza con juegos dinámicos entre instrumentos alternantes, que sugieren el diálogo entre caballero y escudero. La transición descansa sobre todo en el timbal, que presta el fondo al cambio de ritmo. A partir de ahora la orquesta estalla en un alegre momento musical que nos hace ver a un Don Quijote valiente y decidido encaminándose hacia los molinos. La tensión instrumental logra producir el efecto del choque desafortunado, y la sugestión del vuelo y la caída se confía al juego del piano en el recorrido descendente de la escala, que acaba con una nota grave y definitiva para completar el apoyo que precisa la imaginación del receptor.

Y no hay duda: la imaginación del receptor agradece estas aproximaciones musicales independientemente de su mayor o menor fidelidad a la obra que sirve de inspiración, porque cada nueva audición, y cada nueva versión en el fondo, significan un paso más en la conquista de la eternidad que emprendió Don Quijote hace ya algún tiempo, lejano en el correr de los siglos pero próximo por la constante vivificación que significan tantísimas recreaciones estéticas cuya suma, lo decimos una vez más, significa una parte

⁷ El estudio de David Drew forma parte de la edición de la obra correspondiente a la versión de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigida por Víctor Pablo Pérez, Audivis Valois, 1992.

relevantísima de un completo subsistema que transcurre en paralelo con el que conforman las innumerables imitaciones, continuaciones y ampliaciones del *Quijote* en literatura.

Y qué consolador será para el espíritu amigo de Don Quijote saber que la conquista de su inmortalidad fue la única batalla definitiva que ganó sin tener que enarbolar su lanza.

SANTIAGO ALFONSO LÓPEZ NAVIA
Universidad Internacional SEK