

***D.Q. Don Quijote en Barcelona, o la creación
simultánea de una ópera***
**(La Fura dels Baus - Justo Navarro - José Luis
Turina)¹**

Enrique Igoa

Resumen: Muy pocas veces la gestación de una ópera se realiza de forma simultánea en lo que concierne a los tres aspectos básicos: libreto, música y puesta en escena. Sin embargo, a finales del s. XX, una feliz confluencia de circunstancias permitió la creación de un proyecto operístico único, con vistas a su estreno en la reinauguración del Teatre del Liceu tras el incendio de 1994. En este artículo se narran los pormenores de esta colaboración y se pasa revista al peculiar argumento y a la estructura musical de la ópera.

Abstract: Very seldom does the gestation of an opera take place simultaneously with regard to the three basic aspects: libretto, music and staging. However, at the end of the s. XX, a happy confluence of circumstances allowed the creation of a unique operatic project, with a view to its premiere at the reopening of the Teatre del Liceu after the fire of 1994. This paper narrates the details of this collaboration and reviews the peculiar plot and the musical structure of the opera.

Hablar de *D.Q. Don Quijote en Barcelona* es hablar de un proyecto operístico radicalmente diferente de las propuestas habituales que se pueden ver en los teatros, incluyendo las contemporáneas. Esto es así porque la ópera nació simultáneamente en sus tres aspectos esenciales: libreto, partitura y puesta en escena. Naturalmente, alguien empezó a mover los hilos, y en este caso fue el grupo teatral La Fura dels Baus, cuyo espectáculo *Mediterrani Mar Olimpic* (creado para los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992) los condujo –a través de la figura común de Hércules y del encargo de Alfredo Aracil– a su primera experiencia escénico-musical en *La Atlántida* de Falla, representada en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Como consecuencia de esta representación, Gérard Mortier, asistente al Festival, les encargó la escenografía para *La damnation de Faust* de Berlioz, que se estrenaría en el Festival de Salzburgo y supuso su consagración internacional en el mundo de la ópera. Entre uno y otro proyecto, además, el grupo había realizado *El martirio de San Sebastián* de Debussy.

Esta serie de trabajos sobre el repertorio ya establecido llevó necesariamente a la idea de crear una ópera a partir de la génesis simultánea de todos sus aspectos. Describir el proceso por el cual se llegó al *D.Q.* sería excesivamente prolijo, pero baste decir que el trabajo previo en el personaje de Fausto condujo a La Fura a nuestro equivalente literario, el Quijote; que la intercesión de Juan Ángel Vela del Campo llevó a Carlos Padriša y Àlex Ollé (La Fura) a contactar con José Luis Turina (compositor) y posteriormente con Justo Navarro (libretista); y que a partir de ahí el orden del proceso se invirtió: Justo Navarro avanzó su idea general del libreto en noviembre de 1997, y entre enero de 1998 y 1999 fue entregando sucesivamente los tres actos a José Luis Turina, quien trabajaba

¹ Para elaborar este artículo he seguido –sobre todo en lo que a la génesis y al desarrollo argumental se refiere– el programa de mano de la representación en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en septiembre y octubre de 2000. Asimismo, agradezco a José Luis Turina la gentil cesión de un ejemplar de la partitura, y a Gloria Collado la posibilidad de ver pausadamente el DVD de la ópera para recordar así mi propia asistencia a la misma.

en la partitura según llegaba el texto para hacerla llegar a Carlos y Àlex, ya que del carácter de la música iba a depender a su vez la idea escénica planteada por La Fura. La idea de teatro global –algo intrínseco al nacimiento de La Fura dels Baus– no dejó de estar presente, además, en este caso, ya que a estas colaboraciones se añadió la del arquitecto Enric Miralles, a quien se dirigió La Fura para buscar una adecuada relación con el espacio escénico. Desgraciadamente, Enric no pudo ver el resultado de su trabajo, ya que falleció pocos meses antes del estreno.

El texto de Justo Navarro, como él mismo explica, “deslocaliza” al Quijote de su ambiente habitual para transponerlo –convertido ahora en mito literario, no en el protagonista de una novela concreta– a un futuro lejano y a ciudades no menos lejanas. En el Acto I transcurre en Ginebra en el año 3014, en una casa de subastas de un mundo vulgar donde nadie lee y la cultura es patrimonio de unos pocos ricos superficiales, y en la que se anuncia el libro de *Don Quijote* como objeto de subasta. La Máquina Localizadora de Antigüedades permite la entrada en escena del personaje de Don Quijote, abducido en el momento en que entra en la Cueva de Montesinos, y que ahora no entiende nada de lo que le rodea, por lo que evoca con nostalgia su propio mundo caballeresco. En el Acto II la acción se sitúa en Hong-Kong en 3016, donde las hermanas Trifaldi regentan el Jardín de los Monstruos, cuya última atracción es precisamente Don Quijote, que hace su aparición en un zepelín con apariencia de jaula. El público no aprueba el espectáculo, y las hermanas, ante el aspecto deprimido de Don Quijote, intentan conducirlo a algún lugar o tiempo más cercano a sus ideales.

Este lugar es, finalmente, Barcelona en 2005, en un retorno a la geografía real de la novela, aunque el momento histórico se ve también sustancialmente alterado en este caso. Este Acto III está ambientado en un previsible Congreso sobre el Quijote con motivo del cuarto centenario de la primera edición de la novela, en el que hace su aparición el propio Don Quijote acompañado por Sancho Panza, en un ambiente de gran algarabía y confusión producida por las personas disfrazadas al estilo quijotesco que circulan por las Ramblas. Entre ellas no falta una Dulcinea que espera ser desencantada, o el bandido Ginés de Pasamonte, que pronostica un huracán que arrasará la ciudad, como así ocurre poco después. Finalmente, Don Quijote es devuelto a la cueva de Montesinos, y luego a la sala de subastas de Ginebra, por lo que la reflexión final resume la nostalgia que siente el personaje por su identidad perdida a lo largo de este periplo geográfico y temporal que le ha alejado de la vida que él siempre ha deseado vivir. Se trata, en definitiva, de observar las reacciones del personaje-mito de Don Quijote –fuera ya del contexto real en el que transcurre la novela de la que es protagonista– enfrentado a un paisaje humano y temporal absolutamente diferente al suyo, cuyos habitantes hacen de él una reliquia del pasado, un monstruo para coleccionistas o un objeto de estudio para congresistas.

Un argumento y un escenario de estas características tienen unas implicaciones musicales que no pueden ser unívocas; más bien al contrario, exigen del compositor un dominio estilístico muy amplio que permita sintonizar con los múltiples y variados registros que ofrecen tanto el texto como la escenografía resultante. Y, sin duda alguna, pocos compositores hay tan capacitados para ello como José Luis Turina, como ya ha demostrado en multitud de ocasiones en su ya abundante catálogo camerístico y sinfónico, y en su merecidamente laureada trayectoria creativa. Además, no es ésta la primera experiencia teatral de su autor, que ya había escrito muchos años antes una ópera de cámara titulada *Ligazón*, sobre la obra teatral del mismo título de Valle-Inclán, y más recientemente un espectáculo escénico-musical denominado *La raya en el agua*,

estrenado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, aunque indudablemente el *D.Q.* ha supuesto, como reconoce el propio José Luis, la ocasión idónea de materializar su madurez creativa, técnica y estética, así como su profundización en el conocimiento de la relación música-texto, a pesar de las enormes dificultades que supone afrontar un reto de estas características.

Y es que esta relación música-texto, así como los planteamientos literarios y teatrales que guiaron el nacimiento del *D.Q.* no son, en absoluto, sencillos o convencionales. En primer lugar, hay que recordar que, por los mismos años, se estaban creando en España no una, sino dos óperas a partir de la novela cervantina², lo que de alguna manera fomentó la sana competencia por aportar soluciones imaginativas a la actualización escénico-musical del mito quijotesco. En el caso que nos ocupa, todos los responsables del proyecto coincidieron en la necesidad de obviar los aspectos puramente narrativos o humanos de la novela y del personaje, para centrar su atención en la factura puramente literaria de la obra y en las múltiples novedades que ofrece. Todo ello se concreta, en palabras del propio Turina, en una triple parodia: a) parodia de la ópera como género (mediante el uso de procedimientos estereotipados o citas de otras óperas); b) parodia de la propia novela de Cervantes; c) parodia de los escritos sobre *El Quijote* (que se manifiesta aquí en el Congreso del Acto III).

Es evidente que la música para un texto y una escenografía de estas características no podía ceñirse a un único estilo o a la búsqueda de un lenguaje vanguardista por encima de las necesidades del espectáculo global. Así lo ha entendido José Luis Turina, quien ha creado una música plenamente actual no en el sentido dogmático derivado de Darmstadt y sus epígonos, sino en el que procede de la lucha entre tradición y modernidad, o de la coexistencia a veces nada pacífica de diversos estilos e incluso de variadas fuentes sonoras (orquesta y electrónica). La obra requiere de un amplio elenco de voces (dos sopranos, mezzo, contralto, soprano, dos tenores, dos barítonos y dos bajos), coro y orquesta (reducida ésta en sus secciones de viento-madera y de cuerdas en beneficio de piano, arpa y percusión). Así mismo se emplean fragmentos musicales grabados previamente, a modo de banda o fondo sonoros, junto con otros sonidos electroacústicos elaborados por la propia Fura con la colaboración del público a través de internet.

El Acto I se inicia con un prelude que parte de la nada para conducir a través de una progresiva intensificación al comienzo de la subasta (Escena 1), en la que el Subastador anuncia sobre un aria melódica la venta de un ejemplar del libro de *Don Quijote*, algo desconocido para los asistentes, que no saben qué es un libro ni, por tanto, quién es dicho personaje. Las alusiones del texto al tiempo, al corazón de Jesús o a la Máquina Localizadora de Antigüedades dan pie a citas musicales de *Tristan und Isolde*, *Le nozze di Figaro*, *Der Rosenkavalier*, *Das Rheingold* y *Parsifal*. La Escena 2 se centra en el aria del único personaje que sí sabe quién es Don Quijote, ya que el Señor D es Ginés de Pasamonte, el bandido más peligroso de la novela cervantina, y aprovecha esta ocasión para manifestar sus sentimientos encontrados de amor/odio hacia el caballero andante, a través de una tensa melodía acompañada por la sección grave de la orquesta y un solo de violoncello, en la que destaca especialmente una ingeniosa sección basada en acordes tradicionales que subrayan los diferentes nombres con los que se conoce al personaje³. En la Escena 3 el Subastador anuncia que pondrá en marcha la Máquina

² La otra corresponde a Cristóbal Halffter, con libreto de Andrés Amorós y escenografía de Herbert Wernicke, y se estrenó en el Teatro Real de Madrid en febrero de 2000. En este caso también se evita, como ocurre en la de Turina, la simple musicalización de una o más escenas reales de la novela, buscando por el contrario crear un espectáculo actual a partir de otras sugerencias dadas por la misma novela, por la relación entre el autor y su obra, por la significación del libro como fuente de cultura, etc.

³ Esta aria está reservada al soprano Flavio Oliver, un cantante con el que Turina ya había colaborado en *La raya en el agua*.

Localizadora de Antigüedades. Las referencias al tiempo y a sus peligros (la seducción por el pasado) son subrayados aquí por una reelaboración del Preludio de *Parsifal*, mientras que el scherzo que prepara la aparición de la Máquina Localizadora tiene como fondo rítmico el motivo del yunque de *Das Rheingold*. La expectación crece por momentos, y a ello colabora en gran medida la intervención del coro en la parte final de la escena, especialmente en la fuga sobre el texto “No, no es esto lo que busco”, basada en un tema que se oye sucesivamente en versión original y en inversión. La intervención del coro se prolonga hasta el final de la Escena 4, sumándose al mismo el Subastador, hasta que finalmente, en la Escena 5, hace su aparición Don Quijote, quien se quedó dormido en la entrada a la Cueva de Montesinos, por lo que al salir de ella cuenta lo que ha soñado, no lo que ha visto en la misma (Cap. 22 de la Parte II). Este es el momento elegido para transportarlo a la ciudad de Ginebra en 3014, y la desubicación de Don Quijote en semejante ambiente viene expresada por una *passacaglia* cuyo tema es variado de múltiples formas en su transcurso, diluyéndose finalmente en un contexto similar al del Preludio, para terminar así este Acto I con el mismo arpeggio seguido de acorde con el que empieza el Acto II.

El citado arpeggio/acorde y un recitado de las cuerdas graves preparan –en la Escena 1 de este Acto II– la entrada de los visitantes que van a ver el espectáculo creado por las hermanas Trifaldi en Hong-Kong, en el año 2016, cuya última adquisición es precisamente el propio Don Quijote. Sus comentarios sobre las atracciones dejan paso en la Escena 2 a un extenso y magistral dúo de las hermanas construido en su integridad por movimiento contrario, es decir, cantando la misma melodía como si estuviera reflejada en un espejo, y en el que las hermanas se compadecen de la tristeza que ven en la figura del caballero, que va a ser exhibido como si de un monstruo se tratara. La Escena 3 se inicia con la entrada de un zepelín que a la vez que protege a Don Quijote lo tiene encerrado como si fuera una jaula. El caballero inicia aquí el momento más lírico de la ópera, sin duda, un aria en el sentido clásico del término construida además sobre una armonía tonal, simbolizando así el pasado perdido y añorado por Don Quijote. Su primera parte termina con una intervención muy contrastante del coro de visitantes, que empieza a aburrirse con el espectáculo, mientras las hermanas recuerdan algunos personajes de la novela en un dúo cuyas melodías se mueven esta vez tanto por movimiento contrario como paralelo, y en el que también se utilizan las imitaciones entre ambas voces. La segunda parte del aria retoma el material musical de la primera con variaciones, hasta que de nuevo los comentarios irónicos de los visitantes y otro dúo de las hermanas interrumpen su meditación. Finalmente, en la Escena 4 se escucha la tercera parte del aria, en la que Don Quijote evoca a los gigantes, a las máquinas y a los caballos voladores, aunque no dejan de oírse las voces de los visitantes, que no quieren oír hablar del tiempo y consideran que el caballero es un mutante. Las hermanas Trifaldi, compadecidas, deciden hacerle volver “a donde tengan memoria de él”, un final subrayado en la música por la vuelta más extensa del recitado de las cuerdas graves y por un acorde de Do menor que se transforma imperceptiblemente en mayor.

El Acto III comienza con el mismo acorde de Do mayor con el que terminó el anterior, pero ahora seguido de una armonía más compleja y solemne al comienzo que deriva luego en una extensa sección cada vez más animada de acordes tonales (lo que también recuerda la enumeración de los nombres del Quijote en el Acto I). Se abre así el Congreso Internacional dedicado al Quijote, anunciado por un presentador y aclamado por el coro. El Rey pronuncia el discurso de bienvenida, y el presidente del congreso, así como el público que llena las Ramblas –muchos disfrazados al estilo quijotesco– se quitan la palabra en una algarabía creciente que cesa cuando el presidente, haciendo de Don Quijote, repite las palabras y la música del aria que éste cantaba en el Acto II, ahora un

tono más alto. Las agrias respuestas de Pasamonte son acompañadas, sin embargo, por tensas y rápidas figuraciones y por un solo de violoncello en constante diálogo con la voz. El presidente se hace pasar ahora por Dulcinea, provocando nuevas respuestas de Pasamonte (una de las cuales se basa en la melodía de Trujamán de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla) y las intervenciones de otros congresistas. La Escena 2 se inicia con la llegada de Don Quijote, enviado por la Máquina Localizadora de Antigüedades a Barcelona, acompañado por Sancho Panza, todo lo cual da pie de nuevo a evocaciones musicales teñidas de nostalgia. El ambiente se hace cada vez más confuso: mientras Don Quijote y Sancho Panza se reconocen y el coro lo proclama, Pasamonte anuncia (porque ya ha vivido en el futuro y lo sabe) que un huracán está a punto de destruir la ciudad. Un nuevo y amenazante solo de violoncello precede en la Escena 3 a su llegada, representada mediante imágenes y con sonidos procedentes de altavoces mezclados con un extenso y dramático pasaje orquestal. Tras la devastación de la ciudad, Don Quijote canta su última aria sobre el bajo de la *passacaglia* del Acto I, en la que se describe su vuelta a la Cueva de Montesinos, aunque la intervención de la Máquina Localizadora (con un recuerdo del motivo del yunque) lo traslada de nuevo a Ginebra, a la sala de subastas. El coro reflexiona sobre la pérdida de identidad, y Don Quijote agradece al público que le den la vida a través de la lectura.

D.Q. Don Quijote en Barcelona fue estrenada en el Gran Teatre del Liceu el 30 de septiembre de 2000, y ha supuesto sin duda alguna un hito en la historia de la ópera contemporánea española, no muy sobrada de buenas aportaciones. Afortunadamente, el acontecimiento no terminó con las representaciones en el teatro, ya que se ha realizado (¡ojalá cunda el ejemplo!) una grabación en formato DVD que ha permitido a muchos aficionados disfrutar de esta espléndida creación conjunta en la tranquilidad de sus casas. Es evidente que una ópera de estas características no es nada fácil de montar, tanto por el extenso plantel vocal que requiere como por el espacio que necesita la escenografía, que sólo cabría en un lugar como el Teatro Real de Madrid, pero creo que merece la pena que este teatro se haga cargo sencillamente de repetir la producción ya realizada en Barcelona.

La versión del estreno (así como la de la grabación en DVD) estuvo a cargo de Michael Kraus, barítono (Don Quijote); Flavio Oliver, sopránista (Señor Pasamonte / Señor D); Francisco Vas, tenor (Subastador); Pilar Jurado, soprano (Señora A / Hermana Trifaldi A / Presidente del Congreso); Itxaro Mentxaka, mezzosoprano (Señora B / Hermana Trifaldi B); David Rubiera, barítono (Señor A / Visitante 2 / Congresista 2); Felipe Bou, bajo (Señor B / Sancho Panza); Francesc Garrigosa, tenor (Señor C / Visitante 1 / Congresista 1); Mireia Casas, soprano (Visitante 3) y Montserrat Torruella, contralto (Visitante 4). Junto a ellos estuvieron el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, que dirige Jordi Casas, y la Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu, dirigida por Josep Pons.