

**Máster en Enseñanzas Artísticas en Nuevas tecnologías de la
música actual: creación e interpretación**

Trabajo de Fin de Máster

***D.Q. Don Quijote en Barcelona: análisis de la composición y de las
tecnologías musicales y escenográficas en la ópera de José Luis
Turina y La Fura dels Baus***



Sara Blanco Gárate

Tutor del trabajo: Alejandro Román

Madrid 2022

Me gustaría agradecer a mi tutor de este trabajo, Alejandro Román, toda la ayuda brindada, y el apoyo y la guía para enfrentar este trabajo.

A todos los profesores del Máster, por los conocimientos y aprendizaje que me han proporcionado durante este año.

A José Luis Turina, por su implicación en este trabajo y por toda su ayuda.

A mi compañera de Máster, Luisina, por su amistad y por ser mi acompañante en Madrid.

A mis padres, por supuesto, por apoyarme siempre y confiar en mí cuando ni yo misma lo hago.

Y a Ángel, por tantísimo y más

Índice

Resumen	3
Abstract.....	3
1. Introducción.....	5
2. Principios y diseño de la investigación: Metodología.....	7
2.1. Justificación del trabajo	7
2.2. Estado de la cuestión	8
2.3. Objetivos del Trabajo Fin de Máster	9
2.4. Metodología del trabajo	9
3. Marco teórico.....	11
3.1. <i>Gesamtkunstwerk</i> La obra total de Wagner	11
3.2. Las herencias de diferentes géneros teatrales en la Fura dels Baus.....	11
3.2.1. El teatro de Artaud.....	12
3.2.2. El <i>happening</i> y la <i>performance</i>	13
3.2.3. El Teatro Laboratorio de Grotowski.....	14
3.2.4. El teatro independiente español.....	14
3.3. La renovación musical y escenográfica de la ópera	15
3.4. Don Quijote en la tradición operística	16
3.5. La intertextualidad como recurso compositivo en la música actual	17
3.5.1. Uso de la intertextualidad en <i>D.Q. en Barcelona</i>	18
3.6. La aplicación de las tecnologías en la ópera contemporánea	19
3.6.1. La ópera virtual en <i>D.Q. en Barcelona</i>	20
3.6.2. El Cybor en la Fura dels Baus	22
4. Argumento del libreto de <i>D.Q. en Barcelona</i>	25
5. Análisis musical de la ópera <i>D.Q. en Barcelona</i>	29

5.1. El proceso compositivo de <i>D.Q. en Barcelona</i> a partir del libreto	29
5.2. Personajes e instrumentación de <i>D.Q. en Barcelona</i>	31
5.3. Análisis de la partitura compuesta por José Luis Turina	33
5.4. El <i>software</i> FMOL	46
5.4.1. FMOL en <i>D.Q. en Barcelona</i>	52
5.4.2. La aplicación de FMOL para la ópera virtual de <i>D.Q. en Barcelona</i>	53
5.5. Música y sonido electrónico en la representación de <i>D.Q. en Barcelona</i>	53
6. Puesta en escena de <i>D.Q. en Barcelona</i> creada por La Fura dels Baus	55
6.1. Estudio de la escenografía de La Fura dels Baus	56
6.2. Los recursos multimedia y vídeo empleados por La Fura dels Baus	61
7. Recepción de <i>D.Q. en Barcelona</i> por parte del público y de la crítica	67
8. Conclusiones	75
Referencias	77
Bibliografía	77
Artículos	78
Tesis y trabajos	81
Webgrafía	82
Materiales Audiovisuales	83
Documentos	83
Índice de Figuras	85
Índice de Tablas	90
Anexos	90

Resumen

En esta investigación se analiza la música de José Luis Turina y las tecnologías musicales y escenográficas de la Fura dels Baus empleadas en *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. En primer lugar, se exponen los conceptos en los que se basará el análisis de la ópera, como los antecedentes de la composición operística, y las diferentes herencias teatrales de la Fura dels Baus. Este trabajo está constituido principalmente por el análisis musical de la ópera *D.Q. en Barcelona*. Además, se explica el sistema FMOL creado por La Fura del Baus para la obtención de música por ordenador, así como las tecnologías multimedia utilizadas para la puesta en escena. Finalmente, se expone la recepción que tuvo esta ópera.

PALABRAS CLAVE: *D. Q. en Barcelona*, análisis musical, tecnología, escenografía, ópera, José Luis Turina, La Fura dels Baus

Abstract

This research analyses the music of José Luis Turina and the musical and scenographic technologies of La Fura dels Baus used in *D.Q. Don Quijote in Barcelona*. First, the concepts on which the analysis of the opera will be based, the antecedents of operatic composition, and the different theatrical legacies of the Fura dels Baus, are presented. This work is mainly constituted by the musical analysis of the opera *D.Q. in Barcelona*. Moreover, the FMOL system created by La Fura del Baus to obtain music by Computer is explained, as well as the multimedia technologies used for the staging. Finally, the reception of this opera is exposed.

KEY WORDS: *D. Q. in Barcelona*, musical analysis, technology, scenography, opera, José Luis Turina, La Fura dels Baus

1. Introducción

Desde el principio de los tiempos, la música y demás artes escénicas se han desarrollado principalmente en escenarios y con público. Si se remonta al siglo XIX, no se puede decir que hubiera ningún sistema de grabación totalmente consolidado. Debido a esto, las obras musicales han sido interpretadas siempre en una escena más o menos desarrollada.

Teniendo en cuenta el desarrollo racional que tuvo la música durante el clasicismo y que aún llega hasta la actualidad¹, se puede decir que la puesta en escena a la hora de interpretar obras era algo totalmente establecido y sólo se podía hacer de esa manera; es decir, el público es un mero espectador que se mantiene sentado en las butacas en completo silencio de principio a fin de la obra, el intérprete era un virtuoso lector de partituras² y el ambiente que se creaba en el auditorio o teatro era totalmente solemne y serio. Todo está delimitado de tal manera que quedan unos parámetros establecidos de qué es un concierto.

En el caso de la ópera y de la música que implica escena, el *modus operandi* era ciertamente parecido; los intérpretes tocaban y cantaban la obra dentro del escenario, el público era mero espectador de todo, pero las diferencias claves eran el decorado dentro siempre del escenario, la historia que implicaba contar y que los cantantes, además de músicos, tenían que ser actores.

Debido al desarrollo de la música y de las nuevas tecnologías a lo largo de los siglos XX y XXI, la forma de interpretar las obras y de vivirlas como espectador ha cambiado. Hoy en día, el público puede interactuar con la obra y vivirla de otra manera ya que el campo de interpretación no se reduce al escenario, si no que puede distribuirse por muchas partes del auditorio o sala, tanto los intérpretes como las pantallas o los altavoces³. Además, las nuevas tecnologías han conseguido que el espacio no se reduzca al propio escenario de la sala de concierto, si no que puede haber intérpretes en cualquier otra parte tocando, y siendo esto reproducido por pantallas en el auditorio. Han conseguido crear sensaciones de movilidad con

¹ SMALL, Christopher, 1980. Música, sociedad, educación. Ed. Castellano, tercera edición, 2010. Madrid: Alianza Editorial, S. A. ISBN: 978-84-206-8545-8. Páginas 87-102.

² Ídem.

³ Un ejemplo de esto es la obra *Prometeo* de Luigi Nono, dónde se puede observar el uso de altavoces para amplificar y espacializar el sonido en una puesta lejos de lo convencional. Diferentes agrupaciones y solistas repartidos por el espacio crean una envolvente alrededor del público.

los altavoces, donde parece que los sucesos musicales tengan un camino que recorrer y no estén puramente en el escenario, aunque puedan venir de este o de cualquier otra parte.

En esta investigación se analizarán las nuevas tecnologías que se usan en de la ópera *D.Q. (Don Quijote) en Barcelona* de José Luis Turina y La Fura dels Baus.

El compositor, José Luis Turina de Santos, nace en Madrid el 12 de octubre de 1952. En 1977 comienza los estudios de Composición e Instrumentación con los maestros Antón García Abril y Román Alís en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha recibido numerosos premios extraordinarios por completar sus formaciones con las mejores calificaciones, y premios en composición como el Primer Premio en el IV Concurso Internacional de Composición “Premio Reina Sofía”, y también el premio de la Fundación Ferrer Salat con la obra *Ocnos* (Música para Orquesta sobre poemas de Luis Cernuda).

Justo Navarro, el libretista, nace en Granada en 1953. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, y es escritor y poeta entre otros oficios. Ha escrito varias novelas y libros de poesía. En 1986 fue galardonado con el Premio de la Crítica de la poesía castellana con *Un aviador prevé su muerte*, y en 1994 recibió el Premio Andalucía de la Crítica con su novela *La casa del padre*.

La Fura dels Baus es una compañía catalana de teatro de prestigio internacional que se inició como un grupo de teatro de calle en 1979 en la localidad de Moya. Sus fundadores: Marcel·lí Antúnez, Quico Palomar, Carlus Padrissa y Pere Tàntinyà participaban en fiestas y en algunos otros eventos, como pasacalles, hasta que decidieron mudarse a Barcelona. A partir de ese entonces, el grupo comenzó a integrar herramientas del teatro independiente para desarrollar un estilo más personal hasta impactar al mundo entero con sus mensajes y lenguaje original.

En octubre de 2000 se estrenó la ópera *D.Q. (Don Quijote) en Barcelona*, una ópera en tres actos, con música de José Luis Turina, libreto de Justo Navarro y puesta en escena de La Fura dels Baus, dentro de la temporada 2000-2001 del recién renovado Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

2. Principios y diseño de la investigación: Metodología

2.1. Justificación del trabajo

Este estudio se puede llevar a cabo gracias a la participación del propio compositor, a que la ópera fue estrenada y puesta en escena, y engloba los intereses de este trabajo: la tecnología empleada dentro del ámbito escenográfico en la música. En la representación de *D.Q. en Barcelona*, se utiliza una puesta en escena basada tanto en el uso de elementos no electrónicos, como en el uso de pantallas que forman un decorado totalmente multimedia.

El uso de las tecnologías dentro del ámbito dramático-musical es cada vez más común. La Fura dels Baus hace un uso constante de pantallas multimedia como parte del decorado, además de usarse como recurso musical, para crear la escenografía de sus obras representadas. Por ello, en esta investigación se llevará a cabo el estudio de estas tecnologías cada vez más frecuentes en el día a día cultural.

José Luis Turina es un compositor del cual ya se ha investigado, pero nunca se ha escrito sobre su ópera *D. Q. en Barcelona* desde el punto de vista de la música y de la escenografía de la Fura dels Baus. El compositor y la compañía de teatro hicieron un trabajo que ponía en conjunto la música con la puesta en escena, dos obras de arte que hacen una, junto con el libreto de Justo Navarro, y que puede ser estudiado desde la unión de ambas disciplinas.

La principal razón por la que se ha escogido este tema, es la necesidad de investigar la puesta en escena, la teatralidad y la música de una obra en conjunto para crear un musical, una ópera o una performance. Uno de los objetivos de este trabajo es analizar cómo integrar tecnología y música de una manera eficaz y lógica.

El tema principal de esta investigación es totalmente relevante ya que hoy en día componer con una idea escenográfica y teatral como parte del discurso de la obra es algo que se hace habitualmente, además, en muchos casos se añade escenografía, y esta puede tener diversos componentes tecnológicos

El trabajo se contextualiza dentro de la música creada por compositores españoles o europeos durante las últimas dos décadas del siglo XX y durante el siglo XXI. Anteriormente, esta ópera ha sido analizada desde un punto de vista musical, y también desde el impacto social

que tuvo en su estreno⁴. Se ha analizado parte de la música, o se ha usado para ejemplificar la obra de Turina y su lenguaje compositivo, pero nunca para exponer la escena operística más actual.

Se ha hablado muchas veces sobre la representación teatral y sobre las diferentes formas escenográficas que se han creado o en que se ha basado la Fura dels Baus. Estas premisas se usarán para sustentar las bases que se estudiarán y se analizarán en esta investigación, ya que la puesta en escena en unión con la música compuesta son una parte fundamental de composición hoy en día. La Fura dels Baus llevó a cabo esta ópera basándose en el libreto de Justo Navarro y la música de José Luis Turina.

2.2. Estado de la cuestión

Una gran parte de la investigación nace de las ideas que ya han sido escritas. Muchos trabajos ya hablan de temas relevantes que ayudan a formular nuevas hipótesis. Con este trabajo se pretende dilucidar sobre la obra de José Luis Turina *D. Q. en Barcelona*, y para ello hay que hablar sobre muchos aspectos que engloban esta ópera: la escenografía, el porqué de ésta, cómo se construye, estilos escenográficos que sigue, o del texto teatral, cómo se ha hecho, en qué contexto histórico, cómo hablan los personajes y por qué, o cómo cantan y por qué, y esto lleva a la música compuesta como tal, que cierra el círculo escena-teatro-música, y que usa unos recursos compositivos adaptados a las circunstancias de una ópera del siglo XXI.

Para partir de una base en esta investigación y resolver las dudas que se generen a lo largo del proceso sobre *D.Q. en Barcelona* se cuenta con trabajos ya publicados como *Pensar haciendo: La investigación en los procesos de la creación escénica contemporánea*⁵ recopilación de Agustina Aragón Pividal, *Las funciones de la música en la escena contemporánea*⁶ la tesis doctoral de Pilar Ordóñez Mesa, *El teatro contemporáneo*⁷ de Mercè

⁴ SÁNCHEZ GARCÍA, Estrella, 2012. *La recepción de D.Q. Barcelona: problemas en torno a la innovación de la ópera*. [en línea]. Trabajo de investigación. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. [consulta: 23 diciembre 2021]. Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_estrella.pdf

⁵ ARAGÓN PIVIDAL, Agustina, 2021. *Pensar haciendo* [en línea]. Teatro Relacional, mayo de 2021 [consulta: 23 diciembre 2021]. Disponible en: <http://www.resad.es/investigacion/Pensar-haciendo-Digital.pdf>

⁶ ORDÓÑEZ MESA, Pilar, 2017. *Las funciones de la música en la escena contemporánea*. [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Facultad de ciencias jurídicas y sociales. [consulta: 23 diciembre 2021]. Disponible en:

<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=v0vobW2pFYM%3D>

⁷ SAUMELL, Mercè, 2007. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 978-84-9788-685-7.

Saumell, o el Trabajo de Fin de Máster de Marina Hervás Fierro *El pasado como material principal en la obra de José Luis Turina: Análisis de cadenza (2003)*⁸.

En este compendio se habla sobre la música de José Luis Turina, análisis formales y armónicos, y de la construcción de sus obras, y también se habla del teatro y el trabajo de la escena dentro de la música contemporánea. Estos y otros materiales serán de utilidad para justificar las conclusiones de las hipótesis que se generen.

2.3. Objetivos del Trabajo Fin de Máster

El objetivo principal de este trabajo es analizar y exponer el uso de los recursos compositivos y las tecnologías dentro del ámbito operístico y dramático, para su uso posterior en la composición.

Los objetivos propuestos para la elaboración del trabajo son los siguientes:

1. Analizar cuáles son los recursos musicales y tecnológicos empleados en *D.Q. en Barcelona*.
2. Estudiar la escenografía creada por La Fura dels Baus a raíz de la composición musical con el uso de tecnologías.

2.4. Metodología del trabajo

La metodología de esta investigación es fundamentalmente analítica. Se realizará un análisis de la partitura de la obra, del vídeo de la puesta en escena y del contexto. Para el análisis del contexto se realizará un trabajo de documentación historiográfica, es decir, se buscará la información en diferentes medios (biografías, tratados de música, tesis...) para reiterar las afirmaciones que se realicen. Además, se realizará una entrevista con el compositor sobre obra investigada.

Por otro lado, en cuanto a los razonamientos de esta investigación, serán inductivo y deductivo, ya que se pretende llegar a una conclusión general partiendo de premisas más particulares y viceversa.

⁸ HERVÁS FIERRO, Marina, 2021. *El pasado como material principal en la obra de José Luis Turina: Análisis de Catdenza (2003)*. [en línea]. Trabajo fin de Máster. Valladolid, Universidad de Valladolid. [consulta: 23 diciembre 2021]. Disponible en: https://www.joseluiturina.com/pdfs/hervas_catdenza.pdf

El sistema metodológico utilizado, toda la información recopilada o consultada en la investigación se incorporarán en el presente trabajo mediante el uso del sistema ISO 690:2013 de citas.

3. Marco teórico

3.1. *Gesamtkunstwerk* La obra total de Wagner

Es un concepto atribuido al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que más adelante se separarían en distintas artes.

Richard Wagner creó un concepto de artista diferente al escribir el texto y la música al mismo tiempo. Su concepto sobre el arte teatral, le llevó a querer combinar todas las artes independientes en “una obra de arte del futuro”, que sería lo que se denominaría con el término *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”). Wagner pensaba que no solamente debían de estar presentes todos estos elementos en una obra, sino que además estuviesen preferiblemente bajo el control de un único creador artístico⁹.

En la actualidad, este pensamiento de Wagner en cuanto a la forma de concebir y realizar una obra de arte no ha caído en desuso, más bien se ha afirmado. Es el caso de las diferentes compañías que han hecho ópera y teatro durante los siglos XX y XXI, cuyas formas y filosofías teatrales han sido consecuencia de esta idea wagneriana.

La Fura dels Baus es un buen ejemplo de que esta práctica y esta idea del arte total no han caído en desuso. En su puesta en escena de *D.Q. en Barcelona* se puede observar como todos los elementos tienen importancia de cara al resultado final: el decorado, la música, la interpretación, etc. En el segundo acto de esta ópera se puede observar la idea del arte total, llevando a extremo los elementos que hay en el escenario, el uso de vídeos y espejos que amplifican lo que pasa.

3.2. Las herencias de diferentes géneros teatrales en la Fura dels Baus

La Fura dels Baus es una compañía teatral que se ha ido desarrollando a lo largo de su historia, que impacta y se aleja de lo convencionalmente establecido, saliendo así de cualquier

⁹ LLORET GONZÁLEZ, Jesús Fernando, 2007. El concepto de *gesamtkunstwerke* como obra de arte del futuro. En: *Filomúsica*, revista mensual de publicación en Internet Número 85º [en línea]. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo85/gesamt.html> [consulta: 14 febrero de 2022].

parámetro predeterminado. Sin embargo, son un grupo que ha tenido ciertas influencias de otros dramaturgos, llegando así a su propia forma de expresarse.

3.2.1. El teatro de Artaud

Artaud es autor de una obra que explora la mayoría de los géneros literarios, utilizándolos como caminos hacia un arte absoluto y "total". Es más conocido como el creador del teatro de la crueldad. Artaud creía que con el teatro podría hacer enfrentar al espectador con sus conflictos interiores. Para lograr este choque, el diálogo queda relegado a un segundo plano y se enfatiza el lenguaje gestual, los efectos de sonido y luces, y el decorado¹⁰.

Parte de esta influencia se puede ver en las puestas en escena de *La Fura*, donde el vestuario, maquillaje, decorado, vídeo u organización del espacio tienen una gran importancia dentro de la representación, y juegan un papel fundamental para entender lo que quiere expresar la compañía.

En el segundo acto de esta ópera, se puede observar esa recarga en el decorado de la escena y donde el lenguaje gestual es importante dentro de la representación. Parte del decorado está formado por espejos que reflejan lo que pasa en partes que no se ven del escenario y dentro de la parte visible se pueden observar ciertos personajes cuya función es gestualizar. (figura 1)

¹⁰ LICCIOLI, Edi, 2012, *Corpues cum figuris. Antropofilosofías e ideomitologías de la naturaliza y corporalidad humanas (con un sondeo en el teatro español contemporáneo)* [en línea]. Tesis doctoral. Murcia: Universidad Católica "San António" de Murcia (UCAM). [consulta: 14 febrero de 2022]. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=uFBcm4IE7Nk%3D> Páginas 754-770.



Figura 1: Representación de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

3.2.2. El *happening* y la *performance*

La palabra *happening* fue utilizada por primera vez en el año 1959 por el artista Allan Kaprow, y denomina un acontecimiento único¹¹. Nace en la ciudad de Nueva York y encuentra sus antecedentes en el futurismo, el dadaísmo y en la obra de Marcel Duchamp¹². Una de las principales características del *happening* es la idea de que en cualquier momento la actuación puede irrumpir la vida cotidiana. Es un género muy influenciado por el teatro de Artaud.

La *performance* implica la teatralización de la experiencia y el uso de elementos de la sociedad que están alejados del teatro tradicional¹³.

Estos géneros han sido muy influyentes en La Fura dels Baus, ya que la idea de romper con lo anterior y salir de la tradicionalidad son parte de sus características a la hora de crear una representación. En varias de sus representaciones se ha podido ver como implementan elementos de la vida cotidiana. Un ejemplo de esto es el uso de televisiones en el tercer acto para que sean parte del decorado y de la simbología de *D.Q. en Barcelona* (figura 2)

¹¹ SAUMELL, Mercè, 2007. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 978-84-9788-685-7. Página 11.

¹² Ídem.

¹³ Ibídem. Página 13.



Figura 2: Representación de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu*, 2000.

3.2.3. El Teatro Laboratorio de Grotowski

El polaco Jerzy Grotowski ejerció mucha influencia en el teatro del siglo XX. Este autor pretendía suprimir todo lo que fueran innecesario para hacer teatro; solamente necesitaba un actor y un espectador. Con lo cual, el teatro se basaba en la relación que se creaba durante la representación entre el actor y el público¹⁴. Por otro lado, los actores, bajo el contexto de teatro de Grotowski, tenían que seguir el modelo de actor santo. Se sometían a un entrenamiento intensivo mental y físico: yoga, zen, thai-chi, acrobacias, deporte, danza, etc.

En el caso de la ópera *D.Q. en Barcelona* este tipo de teatro no se ve tan representado. Sin embargo, en obras anteriores de la Fura, como en *Accions*, sí se puede observar esta filosofía de actor totalmente preparado física y mentalmente.

3.2.4. El teatro independiente español

A raíz de lo que estaba sucediendo en Europa y América, una serie de grupos se vinculaban con la llamada creación colectiva. En Cataluña y España se identificó con el teatro independiente¹⁵. Uno de sus objetivos era luchar contra el franquismo, ya que hasta el año 1977 hubo censura en España.

¹⁴ Ibídem. Página 23.

¹⁵ Ibídem. Página 30.

En Cataluña, a partir del año 1977 destacaron compañías como Els Joglars, Comediants, Grup 69, entre otros, que fueron los antecesores de La Fura dels Baus. El grupo Comediants fue uno de los máximos representantes del llamado teatro fiesta, una representación ligada a la recuperación del ritual y todo lo que tenía que ver con lo comunitario, algo que también se puede observar en las primeras óperas de La Fura como *Suz o Suz*.

Otro grupo que destacó en el teatro independiente español es La Cuadra de Sevilla, una compañía cuyo director era cantaor flamenco y torero, y muestran una imagen de Andalucía diferente a los tópicos, tratando temas como las emigraciones de los andaluces a Europa o fiestas tradicionales.

3.3. La renovación musical y escenográfica de la ópera

La ópera venía de una gran tradición italiana con la *grand opéra*, la ópera seria, la ópera cómica y la ópera buffa, además de las corrientes francesa, como *opéra-comique*, alemana, con el *singspiel*, y la española, con la zarzuela. Durante el siglo XVIII y el siglo XIX sufrió grandes cambios debido a la nueva sociedad que estaba en auge; una clase media con dinero, pero sin tanta cultura, que busca en la ópera entretenimiento y divertimento. Esto llevó a grandes cambios en las tramas de las óperas; se pasó de tratar sentimientos más complejos y hazañas heroicas de la antigua Grecia, a tratar actos y sucesos de la vida cotidiana.

En el caso de España los géneros que tuvieron más relevancia fueron la Zarzuela y el género chico.

Durante el siglo XX, la representación de la ópera sufrió grandes cambios. Tanto en la maquinaria que se utilizaba como en los recursos para conservarla hubo grandes avances. Durante la segunda mitad del siglo XX, se incorporó el vídeo dentro de la escena. Además, se comenzaron a grabar las distintas representaciones para poder conservarla en DVD.

El arquitecto y escenógrafo Bobsleigh Wilson, fue uno de los principales impulsores de la ópera contemporánea. Ha diseñado tanto óperas nuevas como repertorio tradicional, creando escenas totalmente renovadas¹⁶.

Las partes esenciales de la ópera (preludio u obertura, recitativos, arias y coros) no se han visto truncadas de cara a esta renovación. En las óperas contemporáneas estos elementos

¹⁶ Ibídem. Página 37.

siguen presentes, pero no de su forma más primitiva, ya que cambian en función de las necesidades del compositor.

La ópera contemporánea se desarrolla con una temática y dramaturgia propia del tiempo en el que vive, y musicalmente, con un lenguaje compositivo actual. Además, hoy en día, los tres componentes principales de la ópera están emancipados unos de otros, se retroalimenta, pero cada uno tiene identidad propia. La música es autónoma, la escena crea su propia expresión y el texto es la historia que cuentan ambas disciplinas.

Durante los años ochenta, se fundaron algunos grupos de ópera independientes, y unos de los primeros cambios fue la ubicación donde hacer la representación. En Estocolmo uno de los grupos representó su ópera *Gvinnpgräl* en una carpa¹⁷, incluso La Fura dels Baus ha ofrecido interpretaciones en lugares industriales. Otros grupos independientes, como Neue Oper Wien representaron óperas de estreno de Ligeti y de Britten entre otros. Además, una de las tendencias era representar óperas tradicionales desde otras perspectivas más acordes con la sociedad llegando así a mucha más gente.

Las nuevas generaciones de compositores de hoy en día tienen mucho más claro donde se interpretarán y quien interpretará sus óperas, como era el caso de Turina, ya que desde el mismo comienzo la ópera ya se podía concebir como *Gesamtkunstwerk* y sabía que era para La Fura del Baus en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

La ópera es un género que está en continuo desarrollo, ya que cada vez son más los compositores que quieren desarrollar su música con la escena, los dramaturgos que expresan a través de la música, y los libretistas que crean historias nuevas.

3.4. Don Quijote en la tradición operística

El personaje creado por Cervantes en su novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* ha sido protagonista de óperas de diferentes compositores importantes como Telemann, Massenet o Falla.

La ópera-serenata en un acto *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (Don Quijote en las Bodas de Camacho) del compositor Georg Philipp Telemann, está basada en el episodio de las bodas de Camacho del libro de Cervantes. Fue estrenada en 1761 en Alemania.

¹⁷ KUPFERBLUM, Markus, invierno-primavera de 2005. Las perspectivas dramáticas de la ópera contemporánea independiente de Europa. *12 Notas-Preliminares* [en línea]. Madrid: 12 Notas, no 14, páginas 153-159. [consulta: 26 agosto 2022]. ISSN 1138-3984, ISSN-e 2174-8837. Disponible en: https://www.docenotas.com/pdf/DOCENOTAS_Preliminares_14.pdf página 154.

El argumento trata de una boda a la que asisten de Don Quijote y Sancho Panza después de encontrarse con dos jóvenes pastores. La boda resulta ser una por conveniencia ya que la novia es totalmente desdichada. Antes de casarse aparece el verdadero amor de la novia y, después de engañar al novio con quien ella se iba a casar y gracias a la insistencia de Don Quijote, los amantes consiguen casarse.

Don Quichotte de Jules Massenet, es una ópera en cinco actos inspirada en el personaje y la historia cervantina, que fue estrenada en la Ópera de Montecarlo en 1910. En este caso el argumento no está basado en ningún capítulo en concreto, pero sí en la historia de Don Quijote y Dulcinea. Además, el personaje de Don Quijote es más serio que el personaje creado por cervantes, es un héroe trágico. Cabe destacar que el protagonista que reencarna a Don Quijote es una bajo.

La versión de Manuel de Falla estrenada el 1923, *El retablo de Maese Pedro*, es una obra musical para títeres inspirada en el capítulo XXVI de la segunda parte del libro *Don Quijote de la Mancha*, y de nombre similar a la ópera. Fue compuesta para la princesa de Polignac. Ella misma pidió que fuera para orquesta de cámara y grupo reducido de cantantes.

3.5. La intertextualidad como recurso compositivo en la música actual

El compositor se acerca a una o diferentes obras preexistentes para así crear una obra nueva dentro de los parámetros de la composición actual. Este recurso se ha usado a lo largo de los últimos años y se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX por compositores como José María Sánchez Verdú, Joan Magrané y José Luis Turina entre otros.

En el caso de la composición actual, existen dos tipos de relaciones “transtextuales”¹⁸, la intertextualidad y la hipertextualidad¹⁹. Esto puede comprender entre una cita y una transformación parcial o total de una obra. Se trata de analizar una obra acabada, de identificar los elementos que la constituyen y de comprender su funcionamiento. Este análisis se puede plantear de dos formas. La primera, se intenta descubrir el camino seguido por el compositor deduciendo de la misma partitura el método que permite identificar sus materiales

¹⁸ BAENA HERRERA, José Manuel, 2019. *Procesos de intertextualidad en la creación musical contemporánea española en torno a Cueurs Désolés, de Iñaki Alberdi y Carlos Mena*. [en línea]. Trabajo fin de Máster. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Granada y Universidad de Oviedo. [consulta: 26 agosto 2022]. Disponible en: https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/4627/0973_Baena.pdf?sequence=1&isAllowed=y Página 15

¹⁹ Ídem.

fundamentales y los mecanismos de su escritura. Y la segunda, se aborda un estudio de la obra utilizando un método de análisis específico para exponer una o varias de sus propiedades²⁰.

Otro tipo de recurso en relación con la intertextualidad es la hipertextualidad. En este caso, la obra nueva no tiene trazos literales de la obra en la que se basa, es decir, no se puede comprender a simple vista que hay una modelo en el que se ha inspirado previamente. Sin embargo, a la hora de analizar la obra se pueden observar que las bases de ambas obras son iguales, ya sea una serie dodecafónica, la armonía, los elementos sonoros utilizados, etc.

Esta forma de obtener recursos compositivos se ha desarrollado considerablemente, ha tomado formas cada vez diferentes en función del autor o compositor, y se ha extendido en el tiempo y el espacio, tomando sus materiales tanto en la tradición europea como en las músicas no occidentales²¹.

3.5.1. Uso de la intertextualidad en *D.Q. en Barcelona*

José Luis Turina, el compositor que atañe en esta investigación, muestra desde sus primeras obras el uso de la intertextualidad. En ellas, hay un espectro bastante amplio que va desde la cita literal hasta la transformación de ciertos pasajes de una obra o de una obra entera. Además, en ciertas ocasiones, tanto en esta ópera como en otras obras, Turina toma la idea de *collage* para su música, uniendo diferentes estilos o diferentes compositores, además, una de las ideas principales tanto de *La Fura*, como del compositor y el libretista era parodiar el género de la ópera.

La obra *D.Q. en Barcelona* presenta diferentes formas de intertextualidad. Por un lado, se observa la idea de la cita literal en la música recordando *Las bodas de Fígaro*, *Tristán e Isolda* o *El buque fantasma*. En otra ocasión, usa el mismo plan formal de entradas del *Tuba mirum* del *Réquiem* de W.A. Mozart para las entradas del coro de Visitantes en el segundo acto. Por otro lado, usa armonías que recuerdan a otros géneros musicales para generar ambientes que transporten al espectador a unas sensaciones en concreto. Esto se puede observar en el tercer acto, cuando usa armonías de jazz para crear un ambiente de cabaret durante el congreso de Don Quijote. Otro tipo de intertextualidad que se aprecia es el hecho de que haya personajes que recuerdan a personajes de otras obras, por ejemplo, Pasamonte recordando a Trujamán.

²⁰ NOMMICK, Yvan, 2005. La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. *Revista de Musicología*. [en línea]. Sociedad Española de Musicología, vol. 28, no 1, páginas: 792-807 [consulta: 1 agosto de 2022]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20798102> Página 793.

²¹ *Ibidem*. Páginas 799-800.

A grandes rasgos, es afirmativo decir que esta obra es una gran intertextualidad, ya que es una ópera totalmente novedosa basada en una de las obras literarias más importantes de la literatura española.

3.6. La aplicación de las tecnologías en la ópera contemporánea

Las tecnologías han sido implementadas dentro de los discursos artísticos como parte de ellos o como recurso para crear. En el ámbito de la música, desde mediados del siglo XX, las tecnologías han ido alcanzando cada vez más importancia y, a raíz de esto, el mundo de la composición y de la interpretación han sufrido grandes cambios de pensamiento artístico. Los sistemas MIDI también se han implementado para la composición musical, ya que pueden complementar o sustituir tanto en la voz como en los instrumentos, creando así sonoridades híbridas entre lo humano y lo tecnológico. Estos sistemas han supuesto un cambio en la mentalidad del compositor al poder escuchar obras compuestas por él mismo de agrupaciones multitudinarias con un ordenador y un teclado MIDI.

El teatro se llenó de propuestas multimedia, con monitores y vídeos en directo. Se empezó a relacionar el teatro con el cine. La tecnología ofrecía y ofrece nuevas herramientas creativas como la tecnología digital, los hologramas o la robótica²².

En esta investigación, las tecnologías juegan un papel importante debido a la relevancia que tienen en la ópera *D.Q. en Barcelona*. Sin ellas, la parte musical y escénica no tendrían el mismo sentido.

La Fura dels Baus es una compañía de teatro que destaca por usar las tecnologías como recurso escénico en la gran mayoría de sus interpretaciones, a veces definido como barroquismo tecnológico²³. Sus primeros montajes irrumpieron en la “nueva espectacularidad”, que deriva de la performance y de la revolución corporal. Huyen de cualquier idea de ópera tradicional e introducen grandes innovaciones en la representación de una ópera, tanto en música, en imagen y texto.

²² SAUMELL, Mercè, 2007. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 978-84-9788-685-7. Páginas 51-52

²³ LICCIOLI, Edi, 2012. *Corpues cum figuris. Antropofilosofías e ideomitologías de la naturaliza y corporalidad humanas (con un sondeo en el teatro español contemporáneo)* [en línea]. Tesis doctoral. Murcia: Universidad Católica “San Antonio” de Murcia (UCAM) [consulta: 30 junio de 2022]. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=uFBcm4IE7Nk%3D> Página 771.

3.6.1. La ópera virtual en *D.Q. en Barcelona*

La ópera virtual es un concepto que se extrae de la recientemente denominada “ciberliteratura”²⁴, y consiste en crear una ópera que sea un híbrido entre lo representado dramáticamente, si se ha representado, y la creación de gráficos y música por ordenador, a la vez que deja de ser lineal, quedando así, una plataforma donde puedes ver la ópera interactuando con ella, como una realidad virtual.

La Fura dels Baus es pionera de este género, ya que, a posteriori de la representación en el Gran Teatre del Liceu, desarrolla una versión digital de la ópera “*D.Q. en Barcelona*” llamada *time-line* ²⁵. Se trata de una versión virtual de esta obra donde se combinan texto, música, imágenes y diseño gráfico, donde es posible interactuar con ella y verla desde otra perspectiva más robótica y futurista. En este *time-line* no aparecen los intérpretes que hay en la ópera, si no imágenes que hacen referencia a ciertos momentos o situaciones de la ópera. Esto es una consecuencia de esa necesidad que tienen los autores de *D.Q. en Barcelona* de alejarse del concepto tradicional de ópera, de renovar este género.

En cuanto al análisis de la versión virtual, se encuentran referencias a la versión del estreno a la vez que una innovación tecnológica.

En la primera pantalla que aparece en *time-line*, se encuentra un menú con forma de artefacto mecánico que da la posibilidad de acceder a cada uno de los tres actos, y que es acompañado de un sonido semejante al de un sónar (figura 3)

²⁴ MOLPECERES, Sara, 2010. Del texto a la ópera virtual: El Don Quijote mutante de La Fura dels Baus. En: *XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (2010) / Ciber-literatura y Comparatismo (2012)* [en línea]. Alicante: Universitat d’Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, páginas 201-213. [consulta: 30 junio 2022]. ISBN: 978-84-608-1237-1 Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_sara.pdf Página 206.

²⁵ Ibídem. Página 207.

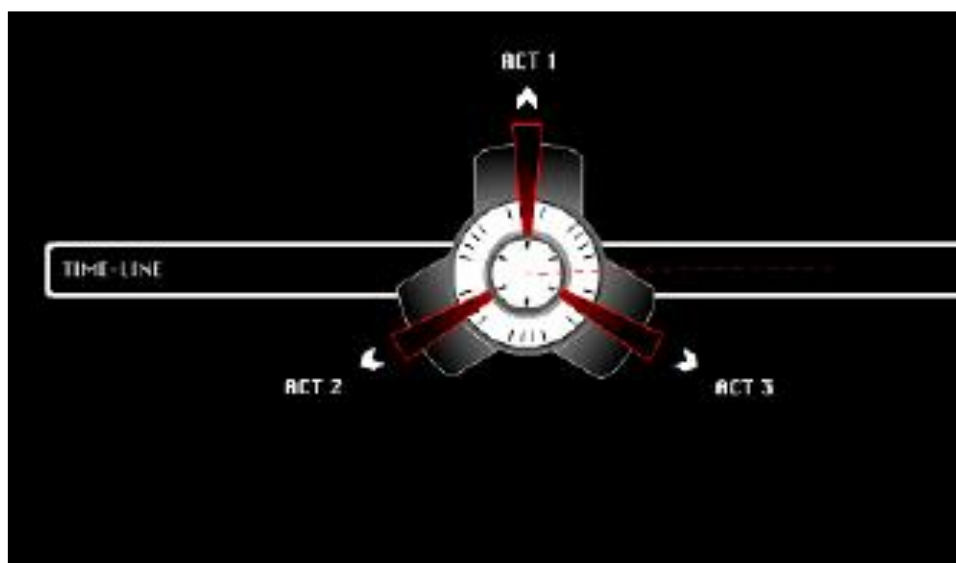


Figura 3: Versión virtual de *D.Q. en Barcelona*. Fuente: MOLPECERES, Sara, 2010. Del texto a la ópera virtual: *El Don Quijote mutante* de La Fura dels Baus. Página: 208.

En cada pantalla se pueden encontrar diseños gráficos de aspecto futurista y, generalmente en negro, blanco y rojo o con toda la pantalla en colores vivos, que hacen referencia a algún elemento físico de la ópera original, como el zeppelin de Don Quijote en el acto II, escena III. (figuras 4 y 5)

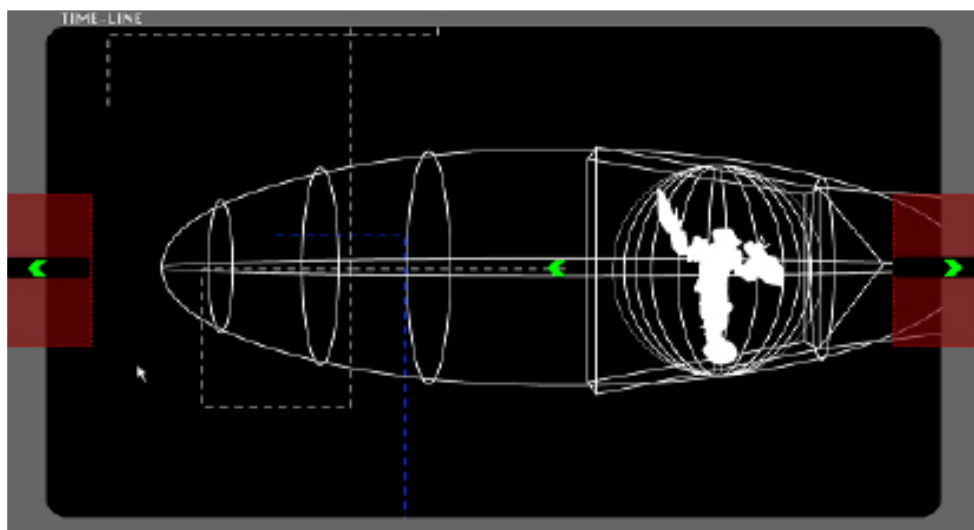


Figura 4: Zeppelin de la versión virtual de *D.Q. en Barcelona*. Fuente: MOLPECERES, Sara, 2010. Del texto a la ópera virtual: *El Don Quijote mutante* de La Fura dels Baus. Página: 208.

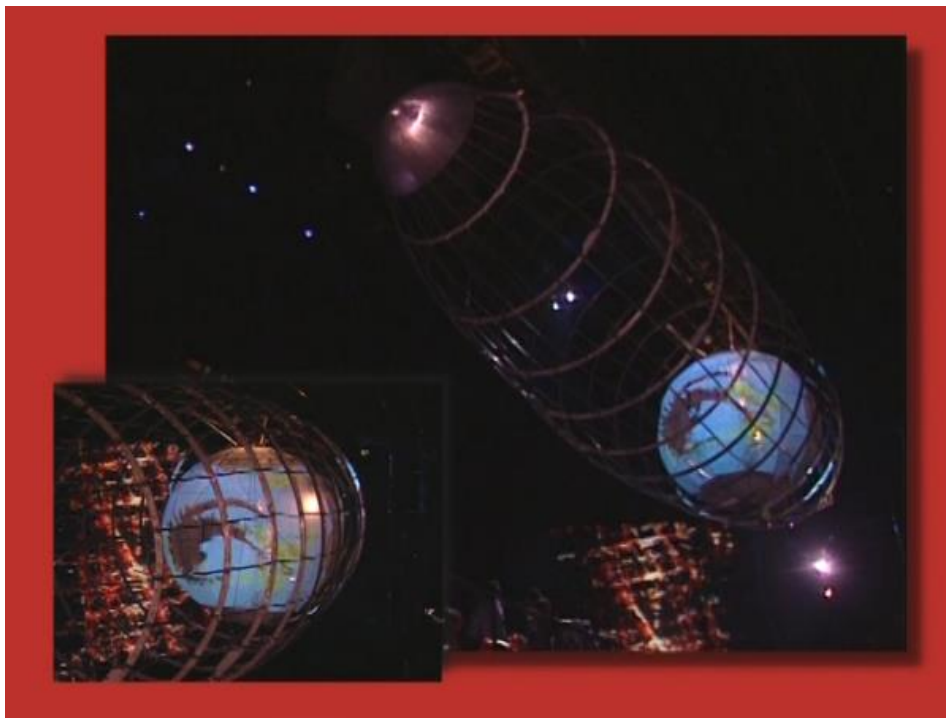


Figura 5: Zeppelin original utilizado en la representación de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

Una de las ventajas que tiene este sistema de representación es que se puede alterar la forma de ver la ópera, no hay por qué seguir el orden lineal de la versión teatral. De esta manera, se pueden crear diferentes formas de entender la temporalidad del argumento.

3.6.2. El Cybor en la Fura dels Baus

Donna Haraway escribió en el año 1983-84 el Manifiesto Ciborg²⁶, donde define: “*Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción.*” (Haraway 1984). Esto es biotecnología, algo que es una realidad ya en este siglo: prótesis mecánicas, prótesis robóticas o incluso androides.

Como consecuencia de esto, la forma de crear un personaje en cualquier obra de teatro se ha visto influenciada por estas ideas cibernéticas. Esta idea robotizada del ser humano ha hecho que compañías de teatro, como la Fura dels Baus, se hayan planteado en varias de sus representaciones la antropología del ser humano. Es el caso de *Suz o Suz*, el segundo espectáculo de la Fura, donde la compañía crea una ceremonia antropológica celebrando la vida, la muerte, la violencia y el renacer, también derivado de teatros más sanguinarios. Marcel·lí

²⁶ HARAWAY, Donna, 1984. *Manifiesto Cyborg*. [en línea] Disponible en: https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf [consulta: 29 junio 2022] Página 1.

Antúnez, en una entrevista para *Replicante*²⁷, apunta cuando le preguntan sobre su opinión sobre las máquinas y los exoesqueletos: “*Lo veo como una extensión continuada de las potencialidades del cuerpo. Una idea que se edifica sobre aquello que cuerpo y alma son solo una cosa, cuerpo.*” (Antúnez 2012) En uno de sus espectáculos, a partir de un exoesqueleto incorporado en el cuerpo de una persona y el movimiento de ésta, se marca el ritmo de las imágenes proyectadas y el control de la luz y el sonido.

Dentro de la ópera *D.Q. en Barcelona* la idea de *Ciborg* de La Fura dels Baus todavía no está consolidada. Sin embargo, se pueden observar personajes como el Subastador, que tiene una estética artificial y una forma de expresarse casi programada, y transmite esa idea de máquina humana.

²⁷ TAMATZ JUANES, Jorge, 2012. El ciborg en el arte. Entrevista con Marcel·lí Antúnez. En: *Replicante* [en línea]. Disponible en: <https://revistareplicante.com/el-ciborg-en-el-arte/> [consulta: 29 junio 2022].

4. Argumento del libreto de *D.Q. en Barcelona*

Esta ópera está dividida en tres actos y tiene una duración de 2 horas. El primer acto transcurre en una sala de subastas en Ginebra en el año 3014, el segundo acto está ambientado en Hong-Kong en el año 3016, en la terraza-jardín de las Hermanas Trifaldi, y el tercer acto está ubicado en Barcelona en el año 2005, en el Real Intercontinental Congreso de Don Quijote de la Mancha. Todos los actos están ambientados en un supuesto futuro.

El acto I se sitúa en una casa de subastas conectada a una máquina del tiempo localizadora. Aquí el subastador saca su posesión más preciada, un Don Quijote. Ninguno de los asistentes conoce a Don Quijote ni los libros ni el verdadero valor que tienen los objetos que ofrece el subastador, ellos adquieren los objetos por el puro placer de coleccionar y ser consumista, de hecho, hay un momento que el Subastador dice: “...*el tiempo fue creado para que nuestra firma prestigiosa comerciara con él.*” (Navarro 2000), como representación de la sociedad capitalista que es el futuro. Durante la búsqueda de un libro de Don Quijote en la máquina del tiempo, en vez de encontrar el libro encuentran al propio personaje Don Quijote, al personaje, que pertenece a otro tiempo muy diferente al que concurre en la subasta. Finalmente, Don Quijote es comprado por Pasamonte, un personaje que sí tiene idea de quién es. Como se quita la máscara protectora del tiempo y la Localizadora para recibir su compra, cae al vacío perdiéndose en el flujo temporal.



Figura 6: Puesta en escena Acto I de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

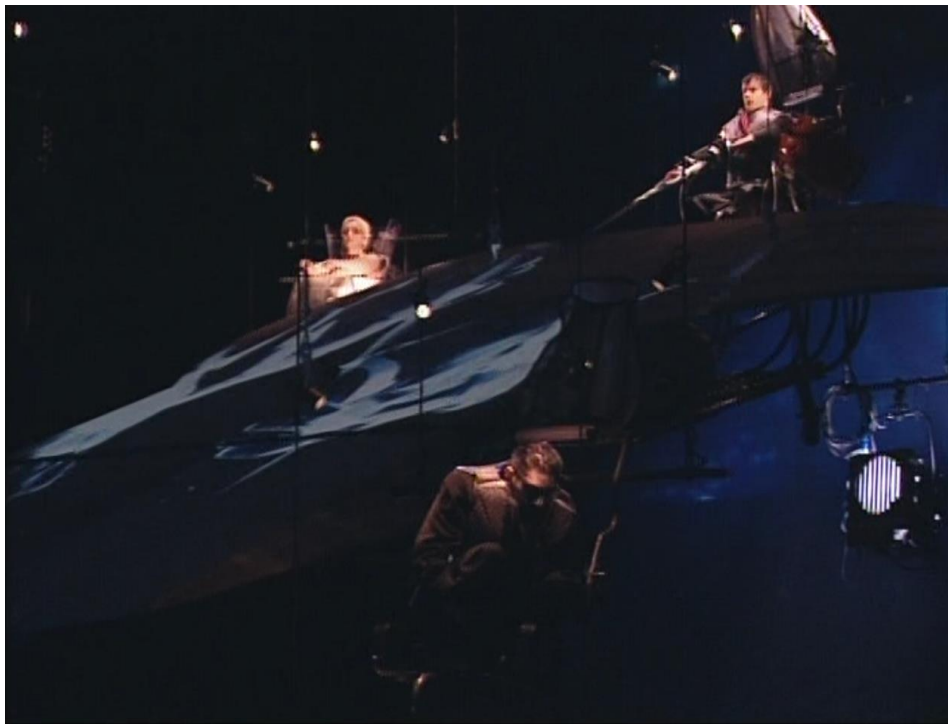


Figura 7: Máquina del tiempo Localizadora del Acto I de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu*, 2000.

Durante el segundo acto, situado en el Jardín de los Monstruos de las Hermanas Trifaldi, quienes han comprado a Don Quijote, en Hong Kong. Allí, el protagonista es exhibido como un objeto producto y no como un ser humano. La gente acude a verlo, pero él se resiste a convivir con la realidad en la que se encuentra, pues sigue viviendo en su tiempo y se dedica a escribir el nombre de Dulcinea en los árboles. Aparece en el Jardín dentro de un zeppelin metálico, una jaula del tiempo. Está hundido y desubicado, y con este ánimo canta su aria. Aquí, se vuelve a hablar sobre el tiempo y su amenaza, la gente acude al jardín para alejarse del tiempo no para seguir hablando de él ni sintiéndolo. Finalmente, las Hermanas Trifaldi deciden llevárselo a un lugar donde esté mejor. Este final lleva al tercer acto.

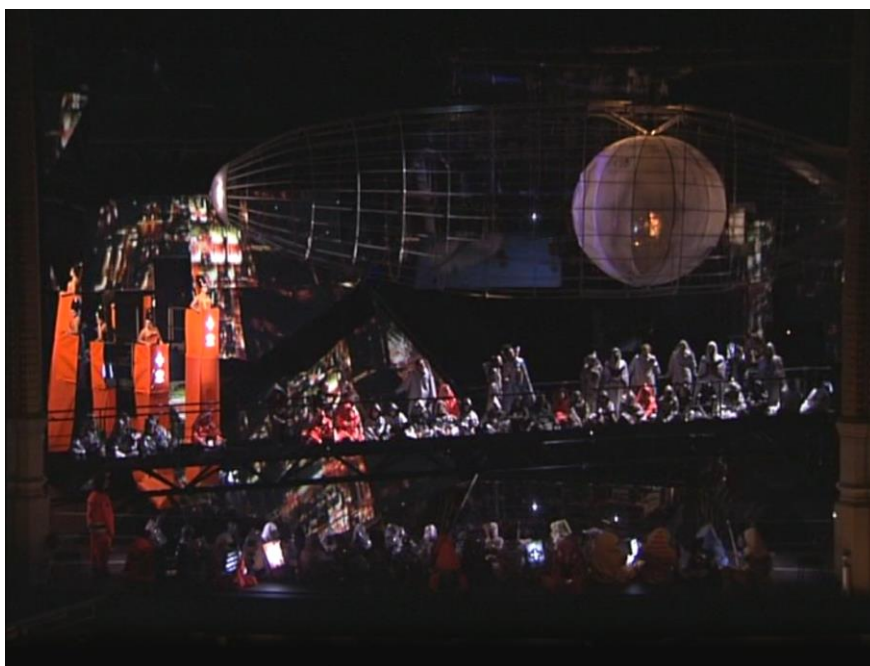


Figura 8: Puesta en escena acto II de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000

En el tercer acto, Don Quijote llega a Barcelona, al Real Intercontinental Congreso de Don Quijote de la Mancha. Al principio del acto, ciertas autoridades dan pie al congreso, y la presidenta del congreso se convierte primero en Don Quijote, y a lo largo del acto en Dulcinea, la gran amada de Don Quijote. Más adelante se abre el telón y el escenario se convierte en una ciudad muy concurrida de gente disfrazada de Don Quijote. Entonces aparece Pasamonte, quien dice que sabe quién es el verdadero autor de *Don Quijote de la Mancha* y que lo porta dentro del homúnculo que lleva con él. Mientras tanto, el verdadero Quijote aparece intentado averiguar dónde está Dulcinea. De repente, el homúnculo comienza a abrirse y aparece Sancho Panza, quien dice ser el autor de libro de *Don Quijote de la Mancha*, busca a Don Quijote y se reencuentran gracias a que Sancho conoce a la perfección la dentadura magullada de su compañero. En ese momento, Pasamonte anuncia un huracán, ya que él viene del futuro y sabe qué es lo que va a ocurrir. Un huracán arrasa Barcelona y Don Quijote canta su aria final en el centro del escenario mientras reaparece en el escenario la situación temporal del acto I, donde es atraído por la máquina del tiempo, y entonces dice: “*No quiero ser jamás siempre el mismo mutante Don Quijote*” (Navarro 2000).

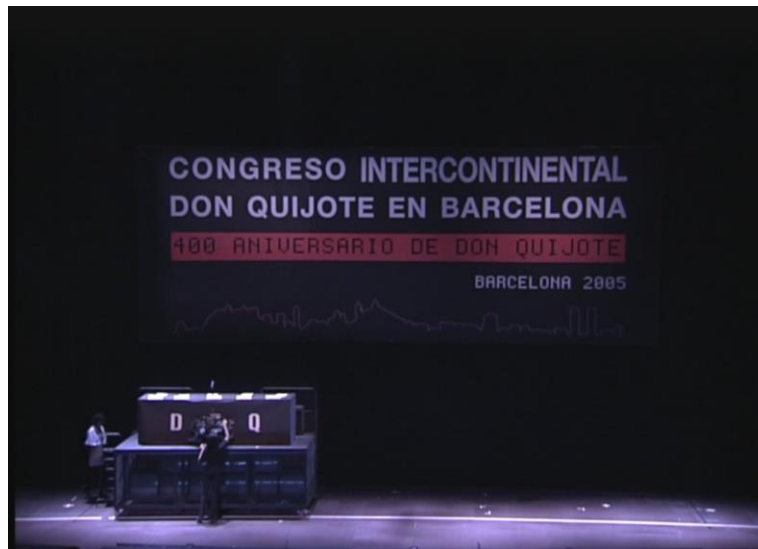


Figura 9: Puesta en escena acto III de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.



Figura 10: Puesta en escena acto III de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

La historia que se cuenta en esta ópera es una suposición de lo que sucede en la Cueva de los Montesinos en la historia cervantina, en el capítulo 23 de la segunda parte del libro de Don Quijote de la Mancha. Desde el punto de vista dramático, cuando en el libro Don Quijote sale de la cueva y comienza a contar una historia descabellada, en realidad está ocultando lo que sucede en el segundo y el tercer acto de esta ópera, porque hasta para él es una auténtica locura todo lo que ha vivido²⁸.

²⁸ Entrevista realizada por la autora al compositor José Luis Turina el 20 de mayo del 2022.

5. Análisis musical de la ópera *D.Q. en Barcelona*

La ópera *D.Q. en Barcelona* es una obra que parte de la idea de crear una versión libre del personaje de Don Quijote, lo importante no es contar una historia si no cómo contarla. Según el propio Turina: “*Así como El Quijote era parodia de las novelas de caballerías, la ópera de La Fura es parodia como ópera en sí misma, y juega e ironiza con las características formales del género operístico y con referencias a otras óperas.*” (Molpeceres 2010).

Es una ópera que se aleja de cualquier concepto tradicional de la ópera y pretende renovar el género, introduciendo innovaciones y avances en música, imagen, puesta en escena y texto, siendo una constante fusión entre lo tradicional y lo moderno.

5.1. El proceso compositivo de *D.Q. en Barcelona* a partir del libreto

El proceso compositivo de una ópera está muy ligado a un libreto escrito anteriormente, pero esta obra siempre ha sido diferente a todo lo anterior, y como consecuencia de ello, el proceso compositivo y creativo no fue siempre el habitual.

La ópera *D.Q. en Barcelona* nació simultáneamente en sus tres aspectos esenciales: libreto, partitura y puesta en escena. En este caso todo se empezó a generar a partir de la compañía de teatro, La Fura dels Baus.

La Fura venía de crear el espectáculo *Mediterrani Mar Olimpic* para los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992, lo cual los llevó a crear e interpretar *La Atlántida* de Manuel de Falla, que fue su primera experiencia escénico-musical, representada en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Después de esta representación, Gérard Mortier les encargó la escenografía para *La damnation de Faust* de Berlioz, que se estrenó en el Festival de Salzburgo y supuso la consagración internacional de la compañía en el mundo de la ópera²⁹.

Como consecuencia de toda esta serie de trabajos sobre un repertorio ya establecido previamente, La Fura tuvo la necesidad de crear una ópera a partir de la génesis simultánea de sus tres aspectos esenciales.

Hay que tener en cuenta que durante esos años se estaban creando en España no una, sino dos óperas a partir de la novela de Cervantes. La otra, llamada *Don Quijote*, corresponde

²⁹ IGOA, Enrique, invierno-primavera de 2005. *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, o la creación simultánea de una ópera (La Fura dels Baus - Justo Navarro - José Luis Turina). *12 Notas-Preliminares* [en línea]. Madrid: 12 Notas, no 14, páginas 86-95 [consulta: 09 agosto 2022]. ISSN 1138-3984, ISSN-e 2174-8837. Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_igoa.pdf. Pág. 1.

a Cristóbal Halffter, con libreto de Andrés Amorós y escenografía de Herbert Wernicke, la cual se estrenó en el Teatro Real de Madrid en febrero del año 2000.

En primer lugar, lo que hizo la Fura dels Baus fue contactar con José Luis Turina para la creación musical y a Justo Navarro para la creación del libreto. Durante la primera reunión se estableció que el personaje de Don Quijote debía mantener su esencia, pero fuera de su contexto que establece la obra cervantina. En la siguiente reunión Justo Navarro les explicó cómo sería la obra completa y como estarían los tres actos organizados, al mismo tiempo, les explicó la definición de libro que había creado, la cual es cantada por una de las asistentes a la subasta en el acto I: *“Creo que una vez oí que un libro es un objeto misterioso. Pones los ojos en un libro y una voz que no es tuya, y llega de otro tiempo y otro lugar, habla dentro de ti.”* (Navarro 2000). A partir de ese momento empezaron 3 años de trabajo que harían su colofón final en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

Durante esos años, como el proceso compositivo era simultáneo, no siempre hubo un orden exacto de libreto-música. En el caso del segundo acto, para las arias de Don Quijote en el Zeppelin, Turina tenía muy clara la idea de componer un aria tonal como representación de la añoranza de Don Quijote a su tiempo, y compuso las arias de Don Quijote con una acentuación y rítmica concreta. Sin embargo, Justo Navarro todavía no había escrito el segundo acto. Como consecuencia de esto, Turina le envió un “monstruo” con números a Navarro para que este pudiera escribir la letra de las arias a partir de la música³⁰.

La música es esencial dentro de los márgenes operísticos. Fundamenta la escena y da vida al libreto. Turina reconoce que esta ópera fue el momento musical idóneo para materializar su madurez como compositor, su técnica y su estética, así como la madurez de continua investigación de la relación música-texto, ya que la palabra pronunciada y la voz hablada eran y son elementos muy importantes para Turina, porque cuando se habla se producen sonidos en función del idioma, contexto histórico social y el lugar de procedencia. Por ello los personajes tienen en cada nota una sílaba, ese juego es donde se tiene en cuenta la voz hablada para el canto. Además, para Turina, durante el proceso compositivo de *D.Q. en Barcelona* hubo un enfrentamiento constante entre tradición y modernidad ya que la ópera tiene también esa exposición de lo tradicional dentro de lo actual y moderno.

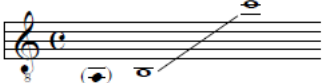
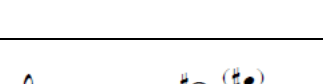
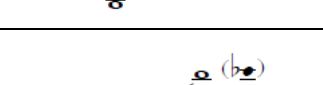
³⁰ Entrevista realizada por la autora al compositor José Luis Turina el 20 de mayo del 2022.

Uno de los elementos esenciales de esta ópera es la parodia a la ópera como género, mediante citas y estereotipos, la parodia a la novela de Cervantes cogiendo el personaje de Don Quijote y creando una suposición de lo que realmente ocurrió en la cueva de Montesinos, y parodia sobre los escritos y actos, consecuencia de *El Quijote de la Mancha*, que se encuentran en el tercer acto cuando se crea un congreso alrededor de esta novela y la gente se disfraza de los personajes.

Una vez terminado el libreto y compuesta la música, La Fura comenzó a preparar la escena que con la que se iba a representar la ópera.

5.2. Personajes e instrumentación de *D.Q. en Barcelona*

D.Q. en Barcelona está compuesta para voces, orquesta y coro. Los personajes principales son Don Quijote, Pasamonte, El Subastador y Presentador, Las Hermanas Trifaldi (una de ellas también es la presidenta del congreso del acto III y Dulcinea), Sancho Panza y los Visitantes.

Personaje	Voz	Registro
Don Quijote	Barítono	
Señor D Pasamonte	Sopranista	
Subastador Presentador	Tenor	
Hermana A Señora A Presidenta del congreso Dulcinea	Soprano	
Hermana B Señora B	Mezzosoprano	
Señor B Sancho Panza	Bajo	

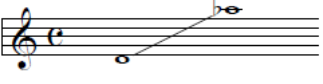
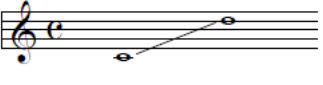
Señor A Visitante 2 Voz del congreso 2	Barítono	
Señor C Visitante 1 Voz del congreso 1	Tenor	
Visitante 3	Soprano	
Visitante 4	Contralto	

Tabla 1: Personajes, voz y registro de la ópera *D.Q. en Barcelona*.

Por otro lado, el coro de esta ópera es mixto (SATB) de 16 por voz mínimo y la instrumentación es orquestal.

Instrumentación:

- 2 Flautas
- 1 Flautín (con Flauta III)
- 2 Oboes
- 2 Clarinetes en Sib
- 1 Clarinete Bajo en Sib
- 2 Fagotes
- 4 Trompas en Fa
- 3 Trompetas
- 3 Trombones
- 1 Tuba
- Timbales
- 3 Percusionistas
- Piano
- Arpa
- 14 Violines I
- 12 Violines II
- 10 Violas

como una botella de gas butano y suena como una campana, y así da pie a la primera escena de la ópera.

En la primera escena aparece el Subastador dando la bienvenida con un carácter recitativo, una cualidad constante a lo largo de la ópera. La idea del recitativo está tan destacada porque Turina tenía muy en cuenta el funcionamiento de la voz humana a la hora de componer. La melodía que canta el Subastador está compuesta por saltos y conducción por grados conjuntos, además de combinar partes cantadas con partes puramente habladas, *parlato*, algo que también se repite a lo largo de la ópera y con otros personajes. Esta conducción de voces está muy ligada a la entonación y acentuación del propio texto, es decir, el propio sonido de la voz humana hablada.

Desde el punto de vista de la armonía de este primer acto, se pueden observar diferentes elementos convencionales y no tan convencionales, utilizados en coordinación con el texto y con los requisitos musicales que concuerdan con el texto y con la escena. Turina combina acordes de séptima y de novena en diferentes inversiones, creando tensiones y disonancias que refuerzan la idea futurista de la ópera. Otro recurso que se puede ver en la armonía es el movimiento del bajo por grados conjuntos. Todo esto dentro del atonalismo, ya que no se define una tonalidad clara, si no que los acordes se usan por sonoridades.

En la figura 12 se encuentra una sucesión de acordes mayores que resaltan las variaciones que hace el personaje Pasamonte sobre el nombre de Don Quijote: “*No tiene ni siquiera un nombre fijo: Señor Quesada o Quijana o Quijada, Quijote o don Azote o don Jigote o Quijotísimo o Quijótiz, siempre caprichoso e inexorable en su conducta; Caballero de la Triste Figura y Caballero de los Leones.*” (Navarro 2000).



Figura 12: Acto I, compases 276-286. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

En este acto el coro no se ve físicamente, sino que es representado en vídeo. La textura que se usa es primordialmente homofónica, aunque en ciertas ocasiones tiene una textura más contrapuntística por el movimiento de las voces, y el uso del cantado y el *parlato* a la vez.

A lo largo del acto hay cuatro arias, cada una interpretada por un personaje. La primera es el aria del Subastador, después de haber dado pie a la localizadora. La segunda la canta el Señor A, es una aria burlesca hacia los libros, diciendo que tiene muchos y que no sabe qué hacer con ellos. La siguiente es el aria de Pasamonte, el Sopranista. En ella se queja del personaje de Don Quijote. Y la última, la de Don Quijote, En realidad, se trata de un gran pasacalle construido a partir del motivo que precede a la entrada de la voz de Don Quijote, y que está presente a lo largo de todo el acto y la ópera en sucesivas transformaciones tímbricas³³. Esta última aria canta atonal, es decir, en la misma estética que lo han hecho el resto de personajes, porque cree que sigue en su tiempo. Las dos primeras arias tienen una textura de melodía acompañada, sin embargo, el aria de Pasamonte tiene un carácter más contrapuntístico ya que se acompaña de pasajes graves de violonchelo solo o de la orquesta como respuesta al aria, (figura 13).

³³ Ibídem. Página 6.



Figura 13: Acto I, compás 244. Acompañamiento de sonidos graves al Sopranista. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Este acto consta de dos posibilidades de final, un final más corto con carácter conclusivo, y un final más largo, como una variación del preludio del acto, que enlaza con la siguiente escena.

Uno de los puntos fundamentales de este acto y de esta ópera en general es la intertextualidad. Se pueden encontrar pasajes en referencia a Wagner con *Tristán e Isolda*, *Parsifal* o el motivo del yunque en *El Oro del Rin* (figuras 14, 16, 18 y 20). A Mozart con *Las Bodas de Fígaro* (figura 15). A Richard Strauss con *El Caballero de la Rosa* (figura 17). A Puccini con *Madame Butterfly* y ese recuerdo al himno de los Estados Unidos (figura 19). Wagner está muy presente en esta obra por diferentes motivos. En este caso, en la intertextualidad, en las referencias, porque el Gran Teatre del Liceu de Barcelona fue el primero que representó *Parsifal* cuando finalizaron los derechos de autor en 1913 de dicha ópera, por toda la tradición wagneriana que se encuentra en esta ciudad.

Figura 14: Acto I, Compases 41-42. Ráfaga armónica de *Tristán e Isolda*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Sra. A

Sub.

que ha lle - ga - do el - mo

mf *cresc.*

f *mp* *cresc.*

sfz

Figura 15: Acto I, primer tiempo compás 50. Ráfaga armónica de *Las Bodas de Fígaro*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Sra. A

59 zón re - cien com - pra - do, mi sin san - gre Co - ra - zón de Je - sús.

pp *mp* *f* *ppp* sub.

Moderato (♩ = 64) *rit.* *Andante* (♩ = 52) *Lento* (♩ = 46) *Senza tempo*

Campanas *lontano* *l.v.*

Figura 16: Acto I, compases 59-63. Recuerdo del leitmotiv del Santo Grial de *Parsifal*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Sub. Consideren, distinguidos clientes amantes de la ópera y las antigüedades, que esta

82 *ppp* *p*

84 *ppp*

Figura 17: Acto I, compases 82-85. Ráfaga armónica de *El Caballero de la Rosa*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Yunque

ff

Figura 18: Acto I, compás 111. Motivo del Yunque de *El Oro del Rin*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Sr. A *cresc.* *f* *mf* *cresc.*

202 te - - - ca del Con - - gre - so - - de los Es - ta - dos U - ni - dos

205 *f* *f*

Figura 19: Acto I, compases 202-206. Ráfaga armónica de *Madame Butterfly*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

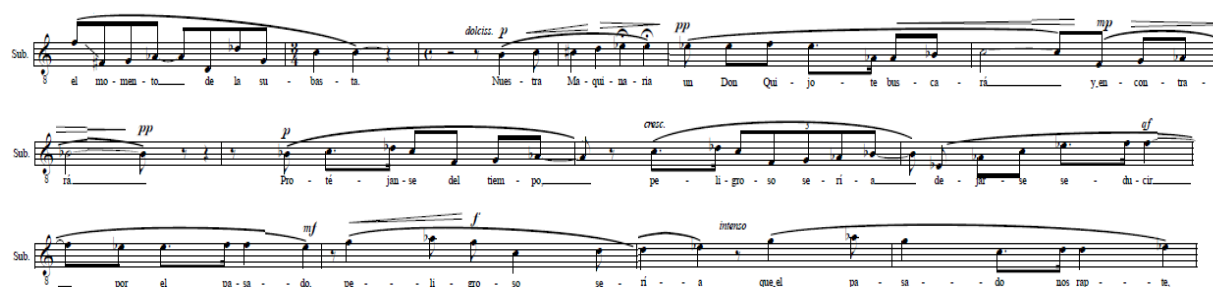


Figura 20: Acto I, compases 334-341. Variación melódica sobre el prelude del acto I de *Parsifal*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Análisis del segundo acto

Las escenas de este acto son tres también: la introducción del Jardín de los Monstruos cuando llegan los visitantes. La segunda cuando aparecen las Hermanas Trifaldi. Y la tercera comienza en la aparición Don Quijote en el Zeppelin.

El segundo acto comienza con un prelude que tiene carácter de interludio. Es más corto que el prelude inicial y se puede enlazar con el final del primer acto. Es más melodioso y armónico que el anterior, está compuesto por una larga frase de cuerdas al unísono que se combina con pasajes más armónicos. En la escena, este acto va introducido también por un vídeo y sonidos electroacústicos.

Las primeras apariciones vocales de este acto las hace el coro de guías, con una textura homofónica solemne. Más adelante, este tiene una parte contrapuntística entre los compases 98 a 101. El coro de visitantes, en el compás 365, hace las entradas sucesivas de la misma manera que se hace en la obra *Tuba mirum* del *Requiem* de W.A. Mozart, como si fuera una fuga³⁴.

Las Hermanas Trifaldi son las protagonistas de este acto. Su primera aparición es por vídeo, no físicamente, y durante esta aparición cantan de una forma muy concreta; tienen la misma melodía por movimiento contrario, como un melisma (figura 21). Esto representa que son hermanas siamesas unidas que, además, están unidas metafóricamente por el do del tercer espacio en clave de sol, creando así un juego melismático entre la soprano, que tiene el rango de ese do hacia arriba, y la mezzosoprano, que tiene el rango de ese do para abajo³⁵.

³⁴ Entrevista realizada por la autora al compositor José Luis Turina el 20 de mayo del 2022.

³⁵ Ídem.

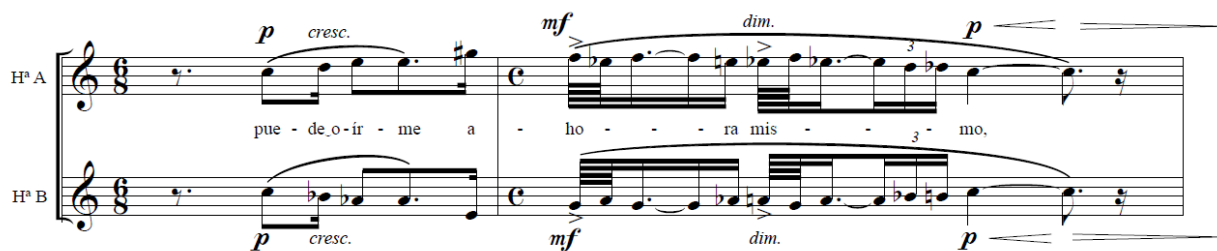


Figura 21: Acto II, compases 241-242. Primer dúo melismático de las Hermanas Trifaldi. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Otra de las apariciones de las Hermanas Trifaldi es un dúo que procede de una imitación estrecha (figura 22), con diferentes intervallos de sexta mayor, tercera menor, quintas justas, aumentadas y menores, y más adelante contrapunto.



Figura 22: Acto II, compases 386-390. Imitación estrecha de las Hermanas Trifaldi. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Al final del acto, el texto se reparte ahora entre las dos hermanas de formas mucho más variadas, desde el diálogo, hasta fragmentado en consonantes y vocales, acompañado de una larga melodía de la cuerda en unísono. Por debajo del canto de las Hermanas Trifaldi, diferentes visitantes aislados recitan el texto, murmurado y siempre destacando la consonante “s”.

Este acto tiene tres arias de Don Quijote, las dos últimas son una variación de la primera. En este caso, las arias son tonales³⁶.

³⁶ Turina explica en la entrevista que tuvo con la autora, que para componer las arias de este movimiento se basó en la melancolía de un tiempo pasado, por eso, compuso las arias tonales, porque para él es una forma de

La primera aria que canta Don Quijote, es una melodía acompañada por arpa, piano y cuerda en *pizzicato*. La melodía por conjuntos y con saltos, siempre teniendo en cuenta la propia entonación del texto. El centro tonal se encuentra en Fa, pero el uso de acordes no se corresponde totalmente con las funciones tonales.

La segunda aria es una variante de la anterior, la primera variación. En este caso, el acompañamiento es de cuerda con arco y es introducida por una cadencia arpa. El centro tonal sigue siendo Fa, pero sin funciones tonales.

La tercera aria es la última variación de las anteriores. El canto de Don Quijote es acompañado ahora por toda la orquesta, que va ascendiendo en cuanto a instrumentación y densidad armónica, hasta acabar dominando todo el final del acto II. El aria es interrumpida por rápidos episodios de carácter dramático de los visitantes y también de la orquesta, ante el miedo que les produce hablar sobre el tiempo (figura 23).



Figura 23: Acto II, compás 630. Pasaje que interrumpe el aria de Don Quijote. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Al final del acto vuelve el unísono de la cuerda, siendo sometido a un desarrollo progresivo desde el registro grave al sobreagudo, desde donde regresa nuevamente al grave, para finalmente diluirse en un amplio *divisi* en pianísimo.

Uno de los elementos que ha incluido en este acto es la aleatoriedad, tanto en la voz como en los instrumentos. Otra vez, usa la voz como elemento sonoro (figura 24).

representar ese sentimiento que tiene Don Quijote por su tiempo. Es un conflicto dramático, que se basa en el choque del propio libro de Cervantes entre el siglo XVII, de donde es Alonso Quijano, y el siglo XV, que es el personaje que Don Quijote. Esa nostalgia y ese conflicto se resuelven usando un lenguaje compositivo anterior.

The image shows a musical score for Act II, measure 376. The vocal line is written for a soprano (Visit.) and a bass. The lyrics are: "y pichón sus domingos. (repite)" for the soprano, and "sus sábados son duelos y quebrantos, y pichón sus domingos. (repite)" for the bass. The piano accompaniment is shown in the lower staves, with a treble and bass clef. The measure is marked with a large bracket and the number (376). The piano part features a complex, aleatoric texture with many notes and rests, indicating a high degree of improvisation or chance.

Figura 24: Acto II, compás 376. Uso de la aleatoriedad como elemento compositivo. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones

En este acto no se encuentran tantos pasajes de intertextualidad como el primer acto: Aquí se hace referencia otra vez a Wagner, esta vez con sus obras *Sigfrido* y *Buque Fantasma* (figuras 25 y 26). Ambas referencias son a la armonía.

Figura 25: Acto II, compases 93-98. Ráfaga armónica de los marineros *Buque Fantasma*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Figura 26: Acto II, compases 281-282. Subida cromática que precede al inicio de la Marcha Fúnebre de *Sigfrido*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Análisis del tercer acto

En este caso, el acto está dividido en cuatro escenas: en primer lugar, la escena puramente teatral que es la presentación del congreso. A continuación, el escenario se convierte en Las Ramblas de Barcelona, mientras se ve como una fiesta en honor a Don Quijote, además, aparece Pasamonte con una cabina en forma de homúnculo. En la tercera escena se abre dicho homúnculo y aparece Sancho Panza, quien dirá quién es el verdadero Don Quijote. La última escena, después del huracán, será con Don Quijote volviendo a la sala de subastas de acto I como si volviera a la Cueva de Montesinos.

En el preludio del tercer acto se alternan elementos solemnes y *scherzantes* y se desarrolla una amplia sección basada en la repetición de una frase integrada por la alternancia de acordes perfectos mayores y menores, y el uso de la aleatoriedad. Esta idea crece en registro y timbres hasta que empieza el Congreso. A continuación, la música es interrumpida y empieza un fragmento puramente teatral, sin música, solo con ruidos de ambiente festivo y los personajes en la escena.

Después de este principio puramente teatral, la música regresa con una síntesis del aria de Don Quijote del acto II, cantada ahora por el Presentador en el papel de Don Quijote. El carácter de recitativo se hace cada vez más importante, abundando el *Sprechgesang* y los pasajes puramente declamados.

En el caso de la armonía, se pueden apreciar en este acto el carácter jazzístico para darle ambiente de cabaret al congreso en los recitativos previos a la aparición de Sancho Panza, creando así un ambiente festivo. La aparición repentina de Sancho Panza trae consigo una evocación nostálgica de otro tiempo, como sucediera con las arias de Don Quijote del acto II.

Hacia el final de este acto, se produce una transformación del Presentador a través de la música, pasa a ser el Subastador del acto I. Aquí se produce una recapitulación con la melodía y armonía del principio del acto I, del propio Subastador, además de retomar el motivo del Yunque (figura 27), llegando así a esa idea de que Don Quijote vuelve a la cueva de Montesinos o al Acto I, como si la obra completa estuviera concebida desde la circularidad.

Subastador *mf*

Sub. *mf*

¡Protéjanse del tiempo amargo y dulce! ¡Qué ve - loz nos a - rras - tra la mú - si - ca del tiem - po.

mf *pp* *p* *f* *mp*

Figura 27: Acto III, compases 527-538. Referencia al Subastador del acto I acompañada del motivo del yunque de *El Oro del Rin*. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

En este acto, las arias están marcadas por las de los actos anteriores. Algunas son variaciones y otras son síntesis. Este último caso se puede observar cuando la presidenta del congreso se transforma en Don Quijote, y canta un aria que se inspira en las arias del acto II.

Por otro lado, con la reaparición de Pasamonte, vuelve a cantar su aria del acto I, pero en este caso la crítica es hacia el Quijote creado por la presidenta.

En cuanto el personaje de Don Quijote, durante el acto no canta ninguna aria, tiene pequeños pasajes con aire de aria, pero no es hasta el final del acto, y de la ópera, donde canta junto al coro, que sigue la estética de sus apariciones anteriores, su aria final de agradecimiento y de finalización de la obra.

Una breve y amenazante *cadenza* de un violoncello solista sirve de introducción a la escena del Huracán, en la que la música no sale del foso, sino de un amplio conjunto de altavoces diseminados por la sala. La música con que se iniciaba la aparición de Don Quijote en la subasta del acto I se funde con el final del Huracán.

El regreso a la sala de subastas va acompañado por una vuelta a la música *scherzante* que en el acto I subrayaba la puesta en funcionamiento de la Localizadora, y el regreso del motivo de los yunques.

La intertextualidad de este acto es diferente a la de los anteriores. En este caso solo se encuentra una referencia en la partitura a *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, donde Pasamonte recuerda al personaje de Trujamán (figura 28).

Mosso (♩ = 104)

mp

Se - ñor, es - ta a - ni - mal no da no - ti - cia de las co - sas que es - tán por ve - nir;

p

mp

al - go sa - be de las pa - sa - das y de las pre - sen - tes un tan - - to.

Figura 28: Acto III, compases 203-214. Adaptación del texto a *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.
Fuente: TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona*, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones.

Sin embargo, en este acto se encuentran muchas citas a los actos anteriores, como es el caso de las arias y, al final, con el sonido del huracán se superponen, tratados en estudio, diferentes fragmentos de tormentas, huracanes y tempestades célebres: Beethoven, Sibelius, Grieg, Strauss... incluyendo *La Tormenta* procedente de *Ocnos* (música para orquesta sobre poemas de Luis Cernuda), del propio Turina, lo cual se denomina “autocita”.

5.4. El software FMOL

En la ópera *D.Q. en Barcelona*, la parte electroacústica no está compuesta por el propio compositor, sino que está diseñada a través de un software llamado FMOL (Faust Music on Line)³⁷. Es una página creada por Sergi Jordà en el año 1997, en colaboración con la diseñadora web Cristina Casanova y Pelayo F. Arrizabalaga, para que los internautas pudieran componer sonidos y música electroacústica, y subirla. De esta manera, existe una paleta muy amplia de

³⁷ Software disponible en la página web oficial de FMOL: <http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/index.htm>

sonidos con los que luego trabajar sobre la escena. Una vez fueron diseñados esos sonidos, el propio Turina decidió cuales se usarían y cuales no, y para qué, en la ópera.

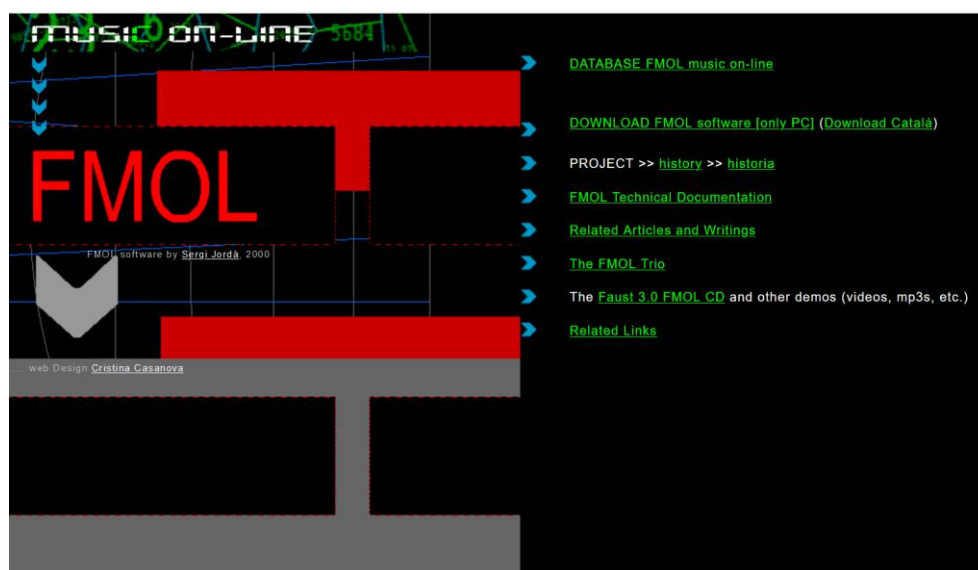


Figura 29: Página principal de internet del programa FMOL. Foto tomada por la autora en la página web <http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/index.htm> [consulta: 1 agosto 2022].

La idea del FMOL tiene sus orígenes cuando La Fura empieza a preparar su espectáculo *Faust v3.0*, una versión libre inspirada en la obra literaria *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe. Carles Padrissa y Alex Ollé contactan con el creador informático y músico Sergi Jordà, para pedirle que cree un software donde gente de todo el mundo pueda componer música para su próximo espectáculo: “Queremos que parte de la música del espectáculo sea compuesta para la ocasión por internautas de todo el mundo”³⁸ (Jordà 1999).

Padrissa y Jordà sientan las bases del decálogo *Fmoliano*³⁹:

“No queremos música MIDI. No queremos notas, queremos sonido. No queremos teclistas, queremos escultores sonoros. No exigiremos a los compositores internautas más equipo que una conexión a Internet y una tarjeta de sonido de 10.000 ptas. La música se compondrá en tiempo real, a golpe de ratón, en una interfaz abstracta. Nuevos compositores podrán alterar, modificar, destrozar la música de los anteriores; las composiciones no serán cerradas, sino evolutivas.”. (Padrissa y Jordà 1999).

³⁸ JORDÀ, Sergi, 1998. FMOL, Historia de un proyecto. [en línea]. Disponible en: http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/fmoltrio/history_fmolt.htm#Historia [consulta: 2 julio 2022].

³⁹ Ídem.

En enero de 1998, FMOL se presenta oficialmente en el Midem de Cannes. Dos semanas después el servidor está en marcha, para que cualquier usuario se baje el programa y pueda empezar a participar. Los compositores comienzan a intervenir.

En las primeras concepciones de este *software*, se estableció que la principal interfaz sería la llamada Bambú, o en inglés *Bamboo* (figura 30). Es la pantalla donde, una vez establecidos los parámetros que desea cada compositor, se empieza a crear la música.



Figura 30: Interfaz Bambú sin accionar. Foto tomada por la autora en el programa FMOL.

La pantalla presenta un entramado de líneas verticales y líneas horizontales. Las líneas verticales son las cuerdas que generan un sonido, los generadores de síntesis, como una guitarra punteada o trasteada, pero en este caso se hace con el ratón del ordenador, y así se genera el sonido con un dibujo parecido al de un osciloscopio multicanal, ya que cada cuerda dibuja continuamente el sonido que está generando. Y las líneas horizontales son los procesadores de síntesis, es decir, sirven para modificar los parámetros de las líneas verticales, la actividad temporal y la intensidad del sonido o de la pieza (figuras 31 y 32).

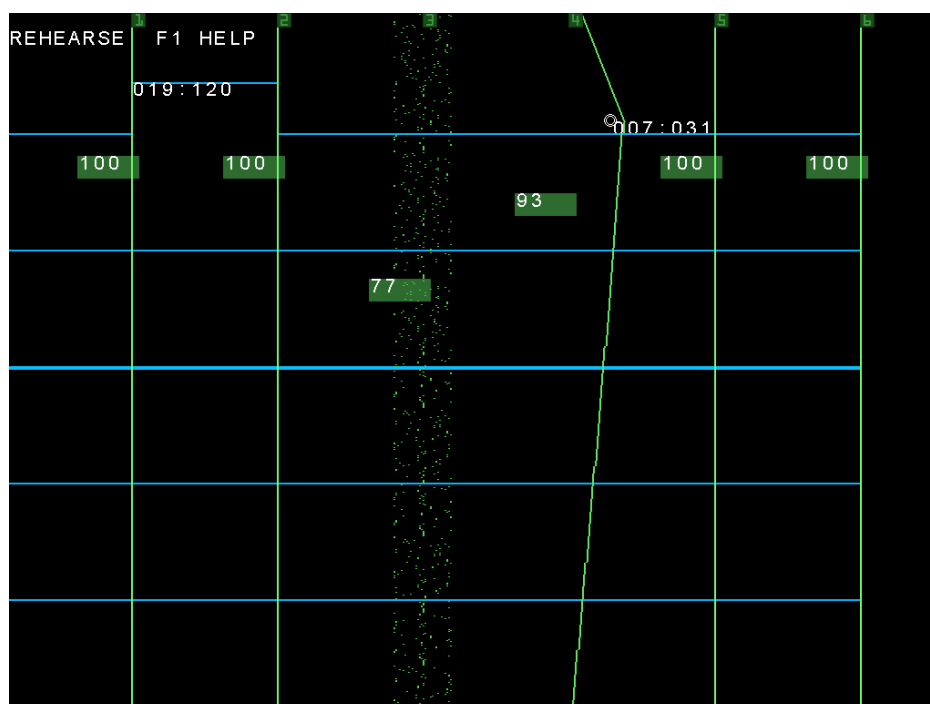


Figura 31: Interfaz Bambú accionado. Foto tomada por la autora en el programa FMOL.

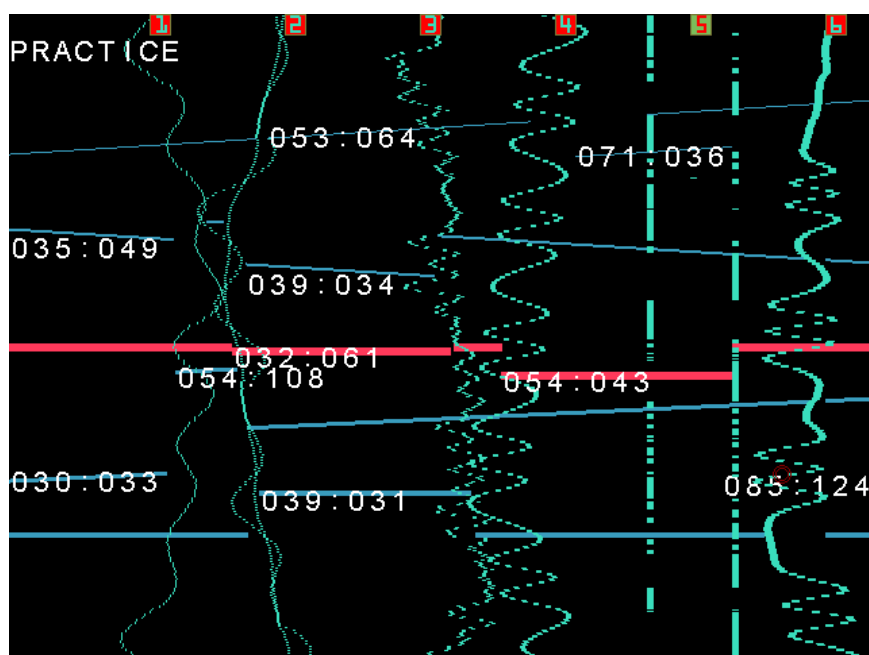


Figura 32: Interfaz de Bambú en acción. Fuente: JORDÀ, Sergi, 1999. *Internet. Cap a noves formes d'entendre la creació musical?* Revista Musical Catalana, Barcelona, febrero 1999.

El motor de sonido de FMOL admite ocho pistas de audio de audio sintetizado en tiempo real. Cada pista utiliza un búfer de audio e incluye un generador de sonido (sinusoidal, cuadrado, reproductor de muestras, etc.) y tres procesadores en serie (filtros, reverberaciones,

retardos, resonadores, moduladores de frecuencia o de anillo, etc.), que pueden ser elegidos por cada compositor entre más de 100 tipos (figura 33).

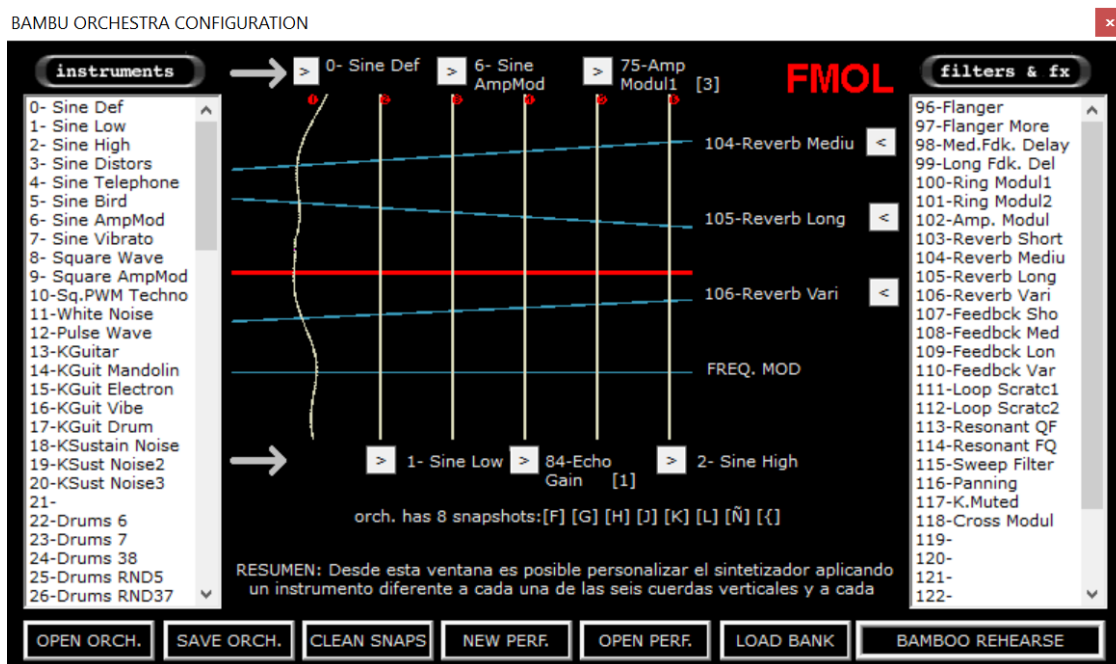


Figura 33: Menú del programa FMOL para poder cambiar y elegir los parámetros del sonido. Foto tomada por la autora en el programa FMOL.

Los seis osciladores básicos de alta frecuencia son la onda sinusoidal, una onda cuadrada, la onda de diente de sierra, la triangular, el tempo y el ruido blanco. Todos los osciladores, excepto el ruido blanco, admiten la distorsión de fase. Este es un término inventado por Casio e implementado en algunos de sus primeros sintetizadores digitales, que consiste en variar la velocidad a la que se genera un ciclo, sin cambiar la frecuencia global⁴⁰. Cuando se aplica a una onda sinusoidal, esto puede dar lugar a ondas de dientes de sierra, ricas en armónicos (figura 34). Además, excepto el ruido blanco y la onda cuadrada, también admiten todos opcionalmente varios tipos de distorsión de amplitud. Los tipos de distorsión disponibles son "ninguno", *clipping*, *foldover* y el más radical *16-bit truncation*.

⁴⁰ JORDÀ, Sergi, 2002. FMOL's Synth Engine En: *FMOL* [en línea]. Disponible en: <http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/syntmain.htm> [consulta: 1 agosto 2022].

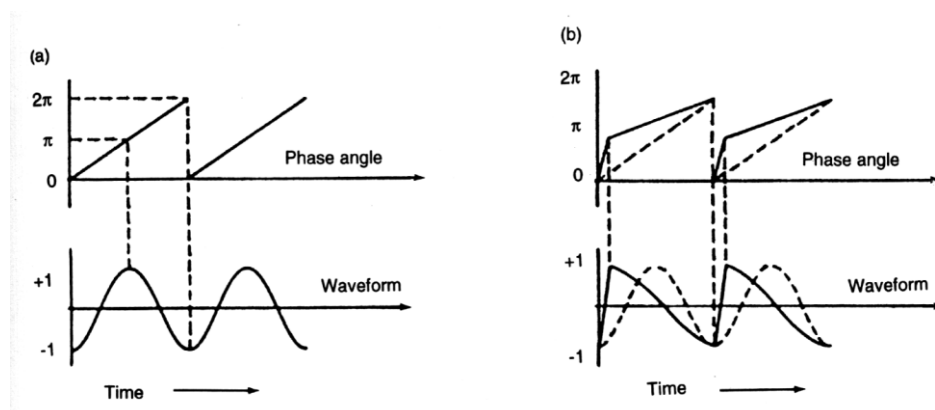


Figura 34: Ejemplo de distorsión de fase de una onda sinusoidal a una onda de diente de sierra. Fuente: JORDÀ, Sergi, 1998. FMOL's synth engine. En: *FMOL* [en línea]. Disponible en: <http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/syntmain.htm> [consulta: 1 agosto 2022].

El diseño de la interfaz gráfica de Bambú está basado en líneas largas, rectas y flexibles. Aunque primeramente no es sencillo, su control se puede comprender con facilidad. La concepción de Bambú y FMOL se desarrolló en paralelo con los objetivos principales de concebir un sistema de composición y síntesis en tiempo real, llamativo tanto para compositores electrónicos formados, cómo para músicos ocasionales o aficionados, apto para Internet y que pudiera funcionar en un ordenador estándar equipado con cualquier tarjeta de sonido multimedia convencional. Con Bambú puedes crear sonidos, practicarlos y grabarlos.

El sistema FMOL está pensado para poder trabajar sobre composiciones ya creadas por otros internautas, el usuario puede modificar la pista elegida sin que el sistema elimine la pista escogida. De esta manera se crean ramificaciones y variaciones de lo compuesto con anterioridad, dejando así un espacio para el desarrollo de cada pista por personas diferentes. Según el propio Jordà en la *Revista musical catalana*⁴¹: “El model del chat està representat amb aplicacions que utilitzen Internet per dur a terme autèntiques jam-sessions, on els participants poden estar separats per milers de quilòmetres.”⁴² (Jordà 1999)

En dos representaciones de la Fura dels Baus, cientos de compositores utilizaron el software de FMOL, como instrumento de creación colectiva de música electrónica virtual; la obra *F@ust 3.0* y fragmentos de la ópera *Don Quijote en Barcelona*.

⁴¹ JORDÀ, Sergi, 1999. Internet. Cap a noves formes d'entendre la creació musical? *Revista musical catalana* [en línea]. Barcelona, Revista musical catalana, volumen 1, [consulta: 1 agosto 2022]. Disponible en: <http://mtg.upf.edu/files/publications/RevMusCatalanaInternet99.pdf>

⁴² Traducción: El modelo del *chat* está representado con aplicaciones que utilizan Internet para llevar a cabo auténticas *jam-sessions*, donde los participantes pueden estar separados por miles de kilómetros.

5.4.1. FMOL en *D.Q. en Barcelona*

Durante la representación de la ópera *D.Q. en Barcelona*, se encuentran diferentes pasajes de música que no salen de la orquesta ni son puramente acústicos, son pasajes creados por los internautas con el programa FMOL y que se han expuesto dentro de la representación creada por La Fura dels Baus. Durante la representación de esta ópera en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, estos sonidos fueron utilizados para la puesta en escena, pero son sonidos que no están dentro de la partitura, sino que son parte de la representación teatral.

En el primer acto, durante la aparición de la Localizadora, esa máquina que viaja por el tiempo y lleva a la escena a Don Quijote, se escuchan sonidos generados electroacústicamente. Esos sonidos crean una especie de *leitmotiv* para la máquina del tiempo. Este *leitmotiv* no sólo se aprecia cuando aparece la Localizadora, sino que, además, aparece cuando se pone en funcionamiento o cuando en la escena ocurre algo con ella. La aparición de la Localizadora va acompañada de la imposición progresiva del motivo del yunque de *El Oro del Rin* de Richard Wagner. En este caso el sonido de la Localizadora ha conseguido crear en el espectador una ilusión, ya que la realidad es que el objeto descolgado es puramente mecánico, no tiene nada de electrónico, pero al añadirle sonido y vídeo hace parecer que es una máquina del tiempo. Esto es, según de Chion en su libro *La audiovisión*⁴³, la escucha causal, el espectador escucha un sonido que puede significar cosas diferentes, pero que al unirlo con la imagen es clarificado.

Dentro del segundo acto, cuando Don Quijote aparece dentro del Zeppelín, en vez de haber un pasaje orquestal, se usan pistas de música creadas con FMOL que tienen un sonido que está continuamente descendiendo hacia el registro grave. Esto representa esa idea de jaula mecánica que tiene atrapado a Don Quijote.

En el tercer acto, hacia el final, cuando reaparecen los actores del primer acto colgados del techo después de huracán y Don Quijote canta lo mismo que en su primera intervención en la ópera, vuelve el sonido de la Localizadora para reforzar esa idea de retorno, y todo esto conjunto evoca a la primera parte de la ópera.

⁴³ CHION, Michel, 1990. Las tres escuchas. *La audiovisión*. 1º edición en castellano, 1993. París: Éditions Nathan. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-7509-859-2

5.4.2. La aplicación de FMOL para la ópera virtual de *D.Q. en Barcelona*

Anteriormente, en “Marco teórico” de esta investigación, se ha tratado el concepto de ópera virtual y cómo se desarrolló con esta ópera. También se ha hablado de su funcionamiento y su sistema online donde el internauta puede interactuar con las imágenes virtuales de la ópera.

En cuanto a la música de la ópera virtual, al igual que no hay imágenes humanas, tampoco hay voces humanas, se han eliminado el texto hablado, el canto y la música. Lo que acompaña a todas las imágenes no es música compuesta por el propio Turina, sino que son los sonidos recopilados que fueron compuestos por los internautas mediante el sistema FMOL. Es todo música electrónica, conjuntos de sonidos mecánicos, industriales y robóticos que crean un ambiente de estética futurista acorde con las imágenes que se representan⁴⁴.

Lo único que se sabe de la música y los sonidos de la ópera virtual es la información extraída del texto de *Del texto a la ópera virtual: El Don Quijote mutante de La Fura dels Baus* del XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (2010) / Ciber-literatura y Comparatismo, ya que la página web y el servidor fueron eliminados.

5.5. Música y sonido electrónico en la representación de *D.Q. en Barcelona*

No toda la música electroacústica de la representación en la escena de la Fura del Baus fue creada con el programada FMOL, ciertas partes musicales están pensadas para crear un ambiente dentro de la ópera como parte de la escena.

Al principio del segundo acto, antes del preludio y a la aparición de la escena, se proyecta un vídeo (figura 35) donde se presenta el acto diciendo “*Trifaldi's sisters garden tiene el placer de presentar su nueva adquisición para su ya subido jardín de monstruos y mutantes, Don Quijote*”⁴⁵ (La Fura dels Baus 2000). Además, es un vídeo con ambientación china, ya que el acto se desarrolla en Hong Kong, y ambientación futurista, ya que se desarrolla en el año 3016. En este vídeo la música es electrónica y electroacústica, y la voz está distorsionada en ciertos momentos para cambiar su timbre y utilizarlo como sonido y música.

⁴⁴ MOLPECERES, Sara, 2010. Del texto a la ópera virtual: El Don Quijote mutante de La Fura dels Baus. En: *XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (2010) / Ciber-literatura y Comparatismo (2012)* [en línea]. Alicante: Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, páginas 201-213. [consulta: 30 junio 2022]. ISBN: 978-84-608-1237-1 Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_sara.pdf Página 210.

⁴⁵ Cita extraída de: PONS, Josep, 2000. [DVD] *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. Orquestra Sinfònica del Gran Teatre del Liceu. *Fundació Gran Teatre del Liceu*.



Figura 35: Extracto del vídeo de introducción al acto II de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu*, 2000.

Durante el segundo acto, en el cambio de escena entre el congreso y las Ramblas de Barcelona, la música es interrumpida bruscamente y se da paso un ambiente puramente teatral, sin acompañamiento musical: voces que surgen del propio escenario y de los altavoces creando un ambiente de ecos y ruidos, y ambiente festivo. Estos sonidos crean una espacialidad que le hacen sentir al espectador que está dentro de la escena.

Al final del tercer acto, la *cadenza* de un violoncello solista que introduce la escena final del Huracán en la que la música no sale del foso, si no de un amplio conjunto de altavoces distribuidos por el teatro y el escenario. Esa música está creada en estudio a partir de fragmentos de tormentas, huracanes y tempestades de otros compositores citados anteriormente en el punto 5.2. Análisis de la partitura-tercer acto. Todo esto es acompañado de un pasaje orquestal que también tiene ese carácter de tempestad.

6. Puesta en escena de *D.Q. en Barcelona* creada por La Fura dels Baus

Cuando se habla de “teatral” se refiere a la escena, y más concretamente a la escena contemporánea. Es decir, se crea un movimiento en un escenario en el que se representará una idea musical, sin poderlo desvincular de lo que es el espacio sonoro teatral. Para entender mejor el análisis de la música en sus funciones y significado, habría que tener en cuenta también la relación que tiene con la escena donde se representa y su propio contexto social. En este caso se sabe que esta ópera se desarrolla durante los años previos al cambio de milenio estrenándose el mismo año 2000, el fin de una era y el principio de otra, que lleva a esta revolucionaria ópera a ser parte de un contexto cambiante.

La unión de la música y del libreto son fundamentales para crear el espacio escénico y las funciones de la música que se quieran representar, además, tendrán una gran consecuencia en el resultado de la puesta en escena, ya que condicionan cualquier forma de representación. El espacio sonoro es uno de los elementos del trabajo en la puesta en escena, se cuenta con el espacio físico y el espacio imaginario que se desea crear.

Las funciones que tiene la música dentro del teatro contemporáneo son: la música como personaje, la música como palabra, la música como estado de ánimo de un personaje y la música como representación de los sentidos: el oído, el tacto, el olfato⁴⁶.

La Fura del Baus quería una ópera musical nueva, para ofrecer un espectáculo total, como la obra total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner. La escenografía supera la concepción tradicional de la puesta en escena operística gracias a su elaboración tecnológica, audiovisual y multimedia, mostrando el intento del colectivo de conseguir la síntesis de las distintas formas de arte para renovar el género operístico.

La escenografía de *D.Q. en Barcelona* fue creada por los arquitectos Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, con la colaboración de Roland Olbeter, y la realización del vídeo como parte de la escena fue creada por Emmanuel Carlier.

⁴⁶ ORDÓÑEZ MESA, Pilar, 2017. *Las funciones de la música en la escena contemporánea*. [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Facultad de ciencias jurídicas y sociales. [consulta: 1 agosto 2022]. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=v0vobW2pFYM%3D> . Página 35.

Hay que tener en cuenta que la Fura dels Baus son una compañía de teatro y, a pesar de haberse enfrentado más veces a representaciones musicales, en ciertas ocasiones, en el tercer acto, por ejemplo, la compañía catalana consigue que la ópera pase a ser una obra de teatro que tiene música, ya que en la primera parte del acto no hay música compuesta por Turina y se crea un espacio puramente teatral. La combinación de estas dos variantes hace que esta ópera tenga todavía más interés como obra de arte total.

6.1. Estudio de la escenografía de La Fura dels Baus

La escenografía de La Fura para *D.Q. en Barcelona* es una consecuencia de todo lo que la compañía había estado haciendo anteriormente, un escenario cargado de mensajes y de simbología, que crean un ambiente subliminal y contextualizado a la vez.

La Fura dels Baus generó su lenguaje en la década de los 80 y 90 a través de sus obras donde se utilizaron espacios no convencionales de teatro, se utilizó maquinaria y audiovisuales, y unieron diferentes disciplinas; pretendían unir modernidad y tradición. Esto puede verse en *D.Q. en Barcelona*.

Escenografía del primer acto

En el primer acto se puede apreciar una puesta de escena relativamente simple; los personajes principales de la escena y la localizadora cuelgan del techo sin tocar el suelo y el coro se encuentra en el suelo, concretamente en el foso, mientras sus caras son iluminadas en el momento de su intervención. La idea de que los personajes estén colgados del techo crea un ambiente sofisticado, ya que los personajes son gente adinerada y futurista (figura 36).



Figura 36: Colocación de los personajes, el coro y la Localizadora en el acto I de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

Desde el punto de vista musical, la posición de esta manera de los personajes crea una espacialidad dentro del escenario, que hace que el espectador tenga una sensación de localización dentro de un espacio. En el caso del coro, que luego es proyectado en pantalla, verlo en un lugar y escucharlo en otro crea cierta inestabilidad a la vez que unión dentro de la escena.

La Localizadora está posicionada en medio del escenario, tanto en vertical como en horizontal, ya que es el elemento principal del acto y más adelante saldrá Don Quijote de ella (figura 37).

Por otro lado, cuando la Localizadora es accionada, se pueden observar diferentes objetos que se mueven en vertical en el escenario, y que representan los elementos antiguos (aunque en el año 2000 eran modernos) que la máquina encuentra y los ricos compran para coleccionar en un supuesto futuro (figura 37).

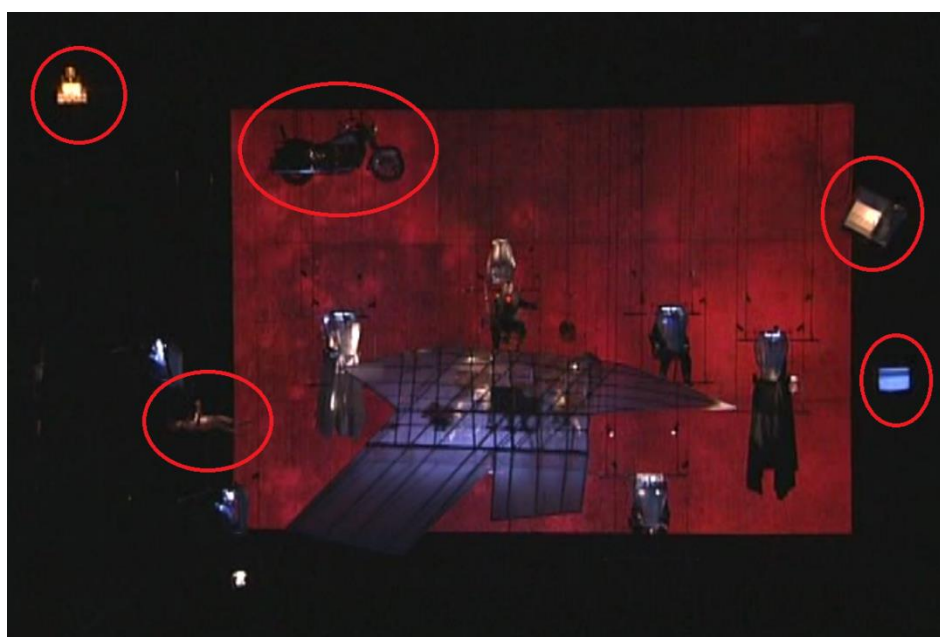


Figura 37: Objetos antiguos en el acto I de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

En general, la puesta en escena de este acto tiene cierto deje oscuro, lo cual puede ser representativo de tener un foco claro que son los personajes y la Localizadora, además de en la música.

Todo esto se puede relacionar con el teatro Laboratorio de Grotowski, el uso de elementos imprescindibles para crear un ambiente concreto, y personajes levantados sobre el suelo teniendo que mantenerse.

Escenografía del segundo acto

En contraposición con el primer acto, el segundo tiene una escenografía totalmente recargada, colorida e iluminada. El escenario está dividido en tres partes diferentes; a la izquierda se encuentra la zona de las Hermanas Trifaldi, abajo hay un puente para los visitantes y en la parte de arriba a la derecha hay un juego de espejos y más adelante aparecerá Don Quijote en el Zeppelin (figura 38).

Uno de los elementos principales de este acto son los espejos. Sobre el escenario hay un complejo sistema de espejos que reflejan ciertas partes del escenario, a veces son partes visibles y otras no. Uno de los ejemplos puede ser el reflejo en la parte superior del escenario de la coreografía que se está ejecutando en el foso del escenario. Además, las Hermanas Trifaldi tienen un espejo colocado en su parte trasera que hace que sean reflejadas en todo momento.

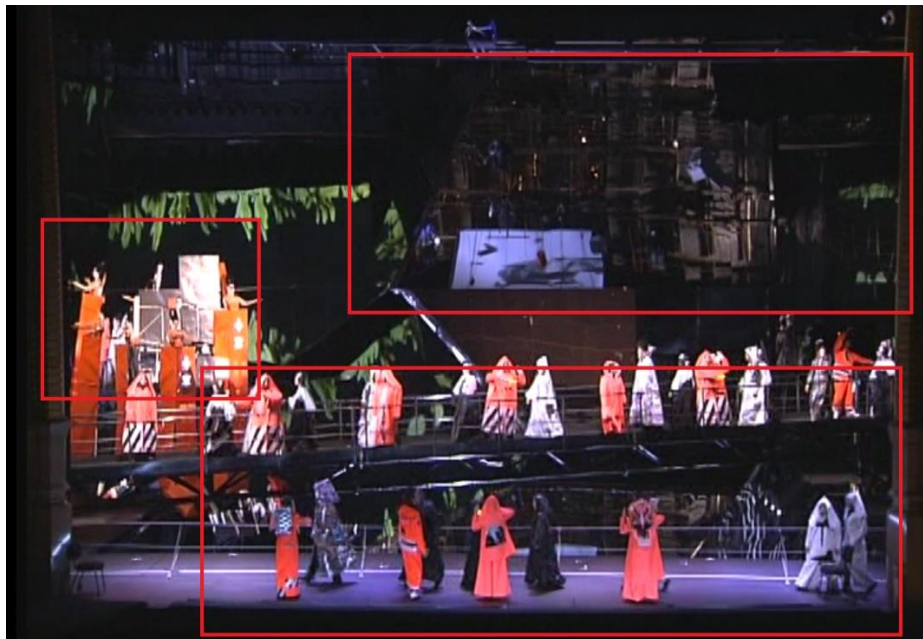


Figura 38: Puesta en escena y organización del espacio en el acto II de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

En este acto cabe destacar las coreografías y el movimiento constante de los personajes y los actores que hay sobre el escenario, y que están representadas como parte del decorado y la puesta en escena y la teatralidad del acto (figura 39).



Figura 39: Movimiento sobre el escenario en el acto II de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

El vestuario como parte de la representación teatral, también tiene importancia en este acto ya que está totalmente acorde con el supuesto ambiente futurista de Hong Kong.

Hacia la mitad y el final del acto aparece Don Quijote como si fuera un monstruo dentro del Zeppelin, una jaula de la que no puede escapar.

Como ya se ha apuntado en el marco teórico de esta investigación, el teatro de Artaud tiene influencia sobre este acto, ya que es un acto lleno de escenografía, colores y elementos visuales.

Escenografía del tercer acto

Una de las principales cualidades de este acto es la teatralidad como elemento principal; es decir, la música no es el elemento principal. Como consecuencia de esto, la puesta en escena tiene mucho más movimiento que los actos anteriores y está destinada a la interpretación.

En primer lugar, aparece el congreso, un escenario todavía sin abrir y un cartel que indica que hay un congreso de Don Quijote en el año 2005.

A continuación, se abre el telón y aparece en un escenario totalmente repleto de gente en movimiento y recargado de escenografía que también es móvil y cambiante (figura 40).



Figura 40: Puesta en escena de las Ramblas de Barcelona acto III de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

Al final del acto, Don Quijote canta en medio del escenario y no delante del todo. Normalmente el protagonista canta su aria final delante del público, pero La Fura decidió que esta posición sería más conveniente, estando rodeado de todos los cadáveres que deja el huracán.



Figura 41: Posición de Don Quijote para cantar su aria final en medio del escenario en el acto III de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

En la segunda mitad del acto, aparece una lona con actores debajo que interactúa con lo que pasa en la escena. Crea un movimiento que enfatiza los movimientos de los personajes y el carácter del acto como un añadido de lenguaje gestual.

6.2. Los recursos multimedia y vídeo empleados por La Fura dels Baus

D.Q. en Barcelona es una ópera que usa elementos totalmente novedosos para su representación, ya que constituye la idea de obra de arte total. En este caso, los medios audiovisuales representan un gran papel dentro de la puesta en escena, a la vez que son un elemento que no había sido tan utilizado con anterioridad en óperas.

Este medio de comunicación visual implica la transmisión de mensajes a través de canales que involucran el sentido de la vista. De esta manera se expresa un mensaje que inspira cambios o evoca emociones en el espectador.

Michel Chion en su libro *La audiovisión* define como valor añadido “*el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada*” (Chion 1990). En este caso se refiere a la música o los sonidos de una película, y escoge “añadido” porque en el cine la música y el sonido llegaron después de la imagen. Sin embargo, en la ópera el ejercicio ha sido diferente, el vídeo y la puesta en escena llegan al mismo tiempo que la música adaptándose la una a la otra como una simbiosis. En esta ópera, que es una creación totalmente simultánea, el vídeo se adapta a la composición musical de Turina, a la vez que se crea en paralelo de forma independiente en función de la puesta en escena y el compendio total del libreto.

En los orígenes de La Fura dels Baus, sus no tenían texto, y como consecuencia de esto, era necesario crear otros elementos corpóreos y visuales con los que se transmitiera sin palabras. El vídeo se empleó por primera vez como elemento del lenguaje de La Fura en su segunda trilogía, en concreto en la acción *M.T.M.*, en la que se buscaba hacer reflexionar al público sobre la manipulación de los medios de comunicación⁴⁷. A través de imágenes pregrabadas y en directo, realizaron una mentira para el espectador a partir de la proyección del audiovisual. Esto llevó a La Fura dels Baus a utilizar el vídeo como un elemento más de comunicación⁴⁸.

⁴⁷SÁNCHEZ GARCÍA, Estrella, 2012. *La recepción de D.Q. Barcelona: problemas en torno a la innovación de la ópera*. [en línea]. Trabajo de investigación. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. [consulta: 12 agosto 2022] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_estrella.pdf Página 60.

⁴⁸ Ídem.

Recursos multimedia en el primer acto

Durante la representación del primer acto, ya se ha hablado de la distribución del decorado y la puesta en escena, pero además de esto, en la parte trasera del escenario se encuentra una pantalla con un vídeo proyectado de manera constante. Aquí se exponen ciertas imágenes que concuerdan con lo que pasa en el escenario. Un ejemplo de esto, ocurre al principio cuando el Subastador comienza su representación y el vídeo cambia a una explosión de estrellas al mismo tiempo, como una especie de “mickeymousing” visual en coordinación con la música. Otro ejemplo es cuando el vídeo se adapta a la música; esta crea un ambiente cálido, melodioso y más tonal, y esto lleva al vídeo a adaptarse creando la forma de las manos de un director dirigiendo de forma suave y con gesto pequeño. En otro momento, el vídeo empieza a exponer hojas de libro en movimiento y páginas escritas, cuando el Señor A, canta su aria burlesca sobre la cantidad de libros que tiene en su colección (figura 42). El vídeo se adapta al libreto y a la música.

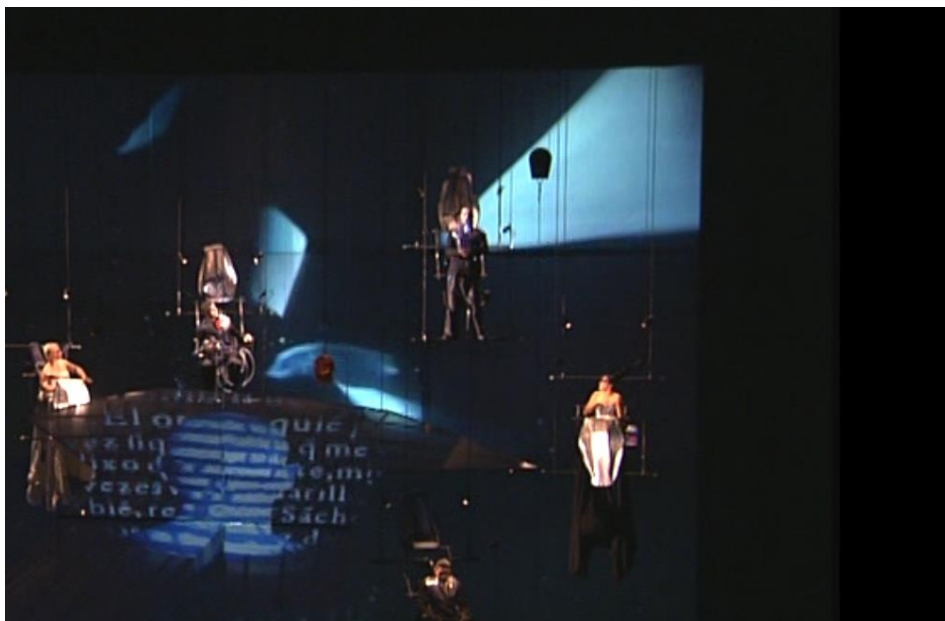


Figura 42: Adaptación del vídeo a la escena en el acto I de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

Otra de las proyecciones del primer acto es la del coro. Mientras este canta debajo del foso y con la cara de cada uno de ellos iluminada, un vídeo sobre el coro es proyectado. De esta manera se hace creer al espectador que el coro es un elemento robótico que sale de la pantalla como si fuera algo audiovisual (figura 43).

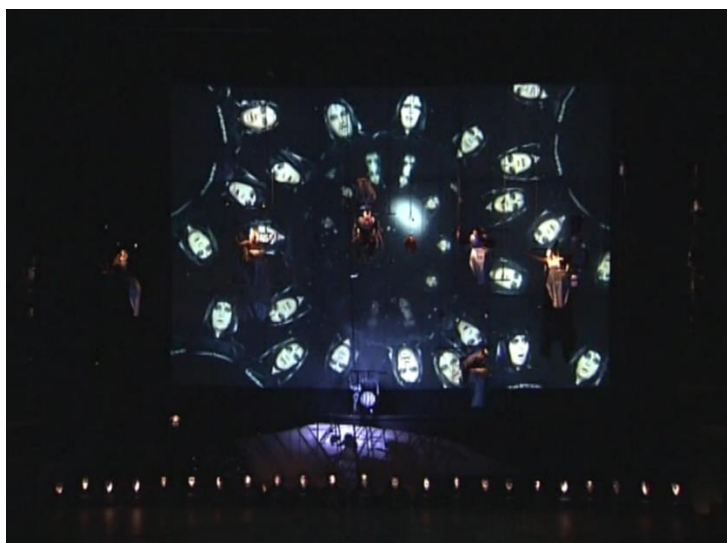


Figura 43: Proyección del coro en el acto I de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

Uno de los momentos más destacados del vídeo se crea cuando un “video mapping”⁴⁹ se proyecta sobre la Localizadora dándole vida junto al sonido del FMOL. El objetivo principal de esto es crear una máquina con la música y el vídeo.

Recursos multimedia en el segundo acto

La puesta en escena del segundo acto está compuesta por diferentes propuestas de proyección de vídeo.

Al principio del acto, varias pantallas están distribuidas por el marco del escenario mientras se proyectan sobre ellas imágenes de la ciudad de Hong Kong, creando así espacialidad dentro del escenario ya que no solo parece que el espectador se encuentre en un teatro, sino en un sitio concreto de la ciudad china.

La primera aparición de las Hermanas Trifaldi es proyectada, no aparecen todavía ellas en escena sino en vídeo (figura 44), además, estos vídeos son reflejados en el complejo juego de espejos. Esta representación está muy relacionada con idea de los humanos cibernéticos de la Fura dels Baus. El movimiento de los vídeos de las Hermanas está muy ligado al movimiento melismático que es cantado por ellas en el principio de este acto.

⁴⁹ El “video mapping” es una técnica visual que consiste en proyectar imágenes sobre superficies reales adaptándose a ellas con el objetivo de crear animaciones de vídeo.



Figura 44: Las Hermanas Trifaldi proyectadas en diferentes pantallas en el acto II de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu*, 2000.

El último tipo es el “video mapping” donde el vídeo de un ojo en movimiento es proyectado dentro del Zeppelin donde va Don Quijote, creando expectación ya que el personaje en un principio no se aprecia (figura 45).

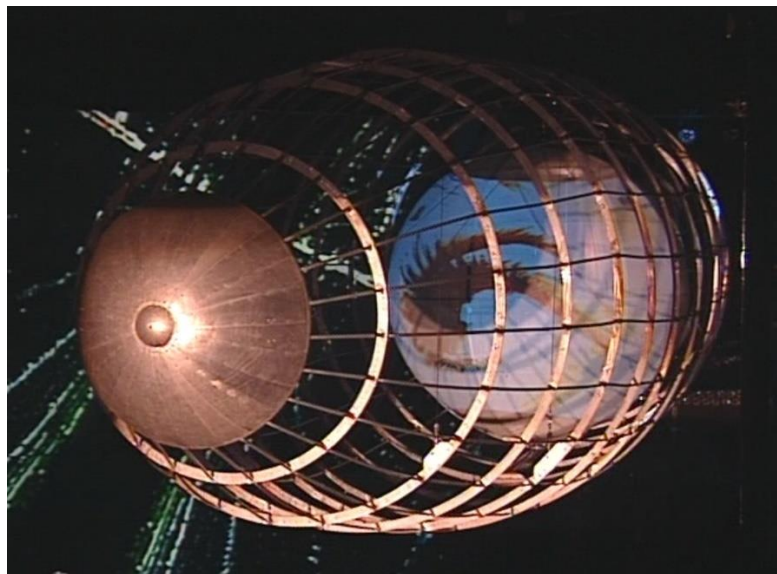


Figura 45: Proyección en “video mapping” en el acto II de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu*, 2000.

Recursos multimedia en el tercer acto

Al principio del tercer acto, hay unas pantallas de televisiones en la mesa de los congresistas que anticipan el ambiente de las ramblas, y más adelante serán el conjunto de pantallas que acompañarán al Presidente-Dulcinea. La proyección sobre esta pirámide de

televisiones es totalmente simbólica en función de lo que pase y se quiera representar con el personaje de Dulcinea y la escena. Es la misma función que en el acto I, apoyar al libreto, a la escena, pero no a la música ya que en este acto muchas veces se carece de ella.



Figura 46: Proyección sobre pantallas de televisión en el acto III de *D.Q. en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD *D.Q. en Barcelona*, Gran Teatre del Liceu, 2000.

En la pantalla trasera se representa durante todo el acto el mar de Barcelona, la cual más adelante proyectará también el huracán que se produce (figura 40 del apartado 5.1. “La escenografía creada por La Fura dels Baus”).

El uso del Zeppelin donde se encontraba Don Quijote, las grandes pasarelas que se montaron en el escenario del Liceu sobre las que caminaban los visitantes en el Jardín de los Monstruos, o las sillas colgantes donde estaban situados los cantantes durante todo el primer acto, son estructuras que llevan la identidad de La Fura. Usadas por el grupo en otros montajes no sólo operísticos, aportan espectacularidad a la obra. La Fura sigue su línea desarrollando en la conexión hombre-máquina, el Cyborg, haciendo que la tecnología y las grandes estructuras mecánicas sean parte de sus puestas en escena. Las macroestructuras y los complejos diseños de escena de esta ópera, son esa parte de esa idea futurista e industrial que tiene Don Quijote y que representa al hombre soñador, primitivo, que sería en el siglo XXXI.

7. Recepción de *D.Q. en Barcelona* por parte del público y de la crítica

La recepción de la ópera de Turina, Navarro y La Fura dels Baus por parte del público y de la prensa, fue una mezcla entre halagos y críticas a los artistas que no dejaron indiferente a nadie, de hecho, antes del estreno ya había críticas no constructivas, ya que la propia Fura se había encargado de conseguir que se hablara de ellos para crear expectación. La relación entre la prensa y La Fura dels Baus nunca ha sido fácil ni tranquila. Para La Fura la prensa es un medio al que han querido y sabido provocar y manipular.

Cuando *D.Q. en Barcelona* se estrenó, el Gran Teatre del Liceu acababa de abrir sus puertas después de su reconstrucción por el incendio sucedido el 31 de enero del año 1994, y había sido reconstruido respectivamente por el Consorcio y la Fundación del Gran Teatre del Liceu. *D.Q.* fue la primera ópera de la segunda temporada del Liceu. En ese momento, el Liceu aceptó la propuesta de La Fura dels Baus para hacer su ópera, todo ello a pesar de las provocativas declaraciones que la compañía había hecho años atrás sobre el teatro. En ellas afirmaron que había que “tapiar el Liceo”, algo que algunos aficionados de la ópera no perdonaron a La Fura. Estas palabras fueron rememoradas por el crítico Pablo Meléndez-Haddad⁵⁰, entre otros, escribiendo un reportaje dedicado a *D.Q. en Barcelona* unos días antes del estreno.

Por otro lado, la compañía agitó a la prensa con los rumores de censura. Esto no afectó a la ópera en sí, pero sí a su recepción por todo lo que se escribió sobre este tema y sobre la ópera previamente al estreno, además, contribuyó así a la creación de expectativas ante la obra y deseos de verla, dado que no se sabía si se quemarían o no banderas o si los espectadores saldrían empapados. Pero todos los rumores que corrieron en torno a la censura del Liceu, no fueron ciertos, sino una estrategia del grupo para generar interés y curiosidad, una utilización de los medios, como ya había hecho en otras ocasiones. La censura consistía principalmente en tres cuestiones: la primera, la prohibición de quemar una bandera catalana y una española unidas por el escudo de la ciudad de Barcelona; la segunda, el impedimento a mojar con gotas de agua a los asistentes en el tercer acto, cuando la ciudad de Barcelona es destruida por una

⁵⁰ SÁNCHEZ GARCÍA, Estrella, 2012. *La recepción de D.Q. Barcelona: problemas en torno a la innovación de la ópera*. [en línea]. Trabajo de investigación. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. [consulta: 26 agosto 2022] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_estrella.pdf página 44.

ola gigante; y la tercera y última, la negativa a lanzar palomas cuando se lanzaba el agua. De todas, la que causó más polémica fue la de las banderas, por las connotaciones políticas y nacionalistas que tenía.

"La dirección del Liceo ha obligado a La Fura dels Baus a retirar una escena del montaje D. Q. Don Quijote en Barcelona en la que se quemaba una bandera española y otra catalana, según denunció anoche Carlos Padrissa, cofundador de esta compañía teatral catalana. [...] En declaraciones a Com Radio, Padrissa afirmó que, en la escena retirada, un actor "quemaba una bandera española, y cuando estaba haciendo el símbolo de la victoria, se daba cuenta de que la bandera española estaba unida a la catalana, que también se estaba quemando". Según Padrissa, cuando el personaje intentaba sofocar el fuego "se quemaba él mismo".

Padrissa explicó que el objetivo de la escena censurada era mostrar "diferentes fotografías de la realidad plural de Barcelona". A pesar de que para su estreno en el Liceo han tenido que suprimir la escena, Padrissa señaló: "Ya la haremos más adelante, cuando la obra se haga en otro sitio". A juicio de Padrissa, "el montaje de Don Quijote en Barcelona no está completo sin la escena que ha sido retirada."⁵¹.

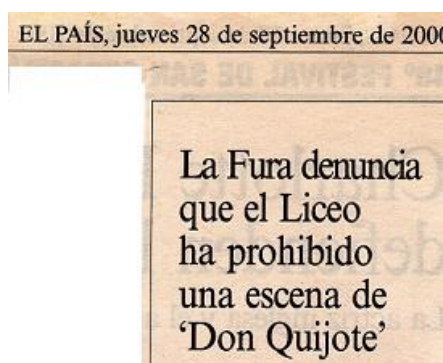


Figura 47: Foto del periódico original de la Noticia publicada en el diario *El País*. Madrid, 28 de septiembre de 2000. La Fura denuncia que el Liceo ha prohibido una escena de "Don Quijote". Foto extraída de: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas> [consulta: 26 de agosto de 2022].

Los rumores de censura fueron desmentidos por La Fura en el artículo publicado por *El País*⁵²: La Fura dels Baus se retracta de haber acusado al Liceu de censurar una escena de "Don Quijote":

"Matabosch explicó que, de común acuerdo, el Liceo y La Fura dels Baus decidieron hace ya varias semanas suprimir dos escenas. "El Liceo no ha comprado un montaje a La Fura dels Baus y después

⁵¹ EL PAÍS, 2000. La Fura denuncia que el Liceo ha prohibido una escena de "Don Quijote". *El País*. 28 de septiembre. 1 página. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas> [consulta: 26 agosto 2022].

⁵² MORGADES, Lourdes, 2000. La Fura dels Baus se retracta de haber acusado al Liceo de censurar una escena de "Don Quijote". *El País*. 29 de septiembre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html [consulta: 26 agosto 2022].

ha decidido eliminar unas escenas. El Liceo es productor de este montaje operístico y tiene voz y voto en las decisiones, que se han tomado de común acuerdo. La palabra censura es inapropiada porque nada se ha censurado.” (Morgades 2000).

El uso de la prensa por parte de la Fura para su propio beneficio es otra de las características aportó a *D.Q. en Barcelona* como elemento para generar expectación ante una obra.

Xavier Bru de Sala reconoce en *La Vanguardia* que *D.Q. en Barcelona* no fue una buena obra, pero seguía creyendo en La Fura dels Baus podría realizar buenos montajes: “*Olvidemos, pues el fiasco del segundo viaje del Quijote a Barcelona, e invirtamos de nuevo en La Fura. Mas bajo no pueden saltar. Mucho más alto, sí. A condición de que no se priven de su propio espacio vital.*” (Sánchez 2012).

La crítica a la escenografía de la Fura fue diversa. Por un lado, están aquellas críticas que se centran en los aspectos visibles encima del escenario y dan mérito al trabajo de la compañía como la de Marino Rodríguez: “... *el trabajo que están realizando en el campo de la lírica no sólo es gran mérito, sino que está contribuyendo decisivamente a la evolución del género en este cambio de milenio.*” (Sánchez 2012).

Por otro lado, la crítica fue devastadora con la puesta en escena, y es el caso del artículo *Esto no es una ópera* de Roger Alier en *La Vanguardia*⁵³, en el cual se critica la puesta en escena como algo descabellado e incoherente además de aburrido. También critica que esto no es el futuro de la ópera del siglo XXI.

“[...]Llegó anticipadamente el día del estreno de "D. Q. (Don Quijote en Barcelona)" y lo cierto es que el espectáculo ofrecido decepcionó bastante y produjo en el público un cierto letargo aplauditivo, al fin del primer acto, una cierta reactivación del mismo, al fin del segundo, y una serie de improperios, algunos "gordos" y de silbidos, no tanto contra el espectáculo en sí, sino sobre todo por la inadecuación de lo ofrecido a lo que se entiende como ópera. Yes que "D. Q." no es una ópera: un espectáculo basado en un alto porcentaje en imágenes visuales, cantado con amplificación y concebido del modo en que lo que está éste es un espectáculo audiovisual en el que pueden discernirse algunos momentos felices -no muchos- pero en todo caso, no se puede vender como ópera ni se pueden echar las campanas a vuelo diciendo que por aquí anda la renovación del género en el siglo XXI. [...] Que La Fura dels Baus tiene capacidad para

⁵³ ALIER, Roger, 2000. *Esto no es una ópera*. *La Vanguardia*. Barcelona, 2 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas> [consulta: 26 agosto 2022].

montar espectáculos audiovisuales de gran calidad ya lo certificó la crítica internacional antes su maravillosa "Damnation de Faust" de Salzburgo del año pasado; allí se recubrió la ópera de Berlioz con un conjunto de imágenes libérrimamente escogidas, per ensambladas en una ópera. Pero aquí, no. Además, nos hemos pasado todo el siglo que acaba lamentando la inanidad de los libretos de muchas óperas. [...]

Intentar hacer entrar el clavo por la cabeza nunca ha dado resultado; la ópera del siglo XXI será muy diferentes de la del XX, pero si se quiere que en el 3000 haya "aficionados a la ópera", como dice el estólido libreto en el primer acto, hay que cuidar de no matarla a golpe de aburridos espectáculos audiovisuales amplificados." (Alier 2000).

En cuanto a las críticas musicales, muchas de las que recibió la música y la partitura de José Luis Turina eran sobre una falta de modernidad musical. Esta ópera parecía que iba a abrir nuevas vías a la renovación en el género lírico, ya que en el compendio global era una obra rompedora e innovadora, y la música debía seguir esta trayectoria, pero no fue el caso. El propio Turina habla de que la música no es excesivamente contemporánea, pero basta con analizar la música para darse cuenta de las ideas novedosas que giran en torno a ella, la mezcla de lenguajes entre otras⁵⁴. Más allá de las técnicas compositivas, la música muestra un pensamiento acorde con su contexto y con las características modernas y tradicionales que muestra la ópera. Sin embargo, el libreto, también acorde con la propuesta escénica, tienen un carácter más innovador, y la música, es el elemento más clásico de la ópera. La estructura en tres actos y el uso de arias, como la que canta el mismo Don Quijote dentro del zeppelin o duetos como el que protagoniza Don Quijote con Pasamonte, son parte del carácter tradicional. No hace falta desechar todo lo anterior para crear modernidad.

Algunos críticos hicieron hincapié en esa falta de innovación en la música de esta ópera que se planteaba inicialmente como el futuro del género.

Las críticas a la música de José Luis Turina fueron totalmente dispares, dado que, o bien generaron comentarios positivos o fueron el foco de algunas de las críticas más duras.

En el caso del periódico de *El Mundo*⁵⁵, el crítico Carlos Gómez Amar escribió unas palabras ciertamente constructivas valorando el indiscutible y admirable trabajo de Turina.

"[...]En el segundo concierto hemos podido conocer una selección de la ópera Don Quijote en Barcelona, de José Luis Turina, sobre original libreto de Justo Navarro. Este Quijote no es el de la

⁵⁴ Entrevista realizada por la autora al compositor José Luis Turina el 20 de mayo del 2022

⁵⁵ GÓMEZ AMAT, Carlos, 2005. José Luis Turina. El hidalgo y el tiempo *El Mundo*. Madrid, 2 de mayo. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluiturina.com/dq_seleccion.html [consulta: 26 agosto 2022].

heroica derrota en la playa, con el heroísmo real del vencido y la consecuente retirada, sino una gran fantasía sobre fantasías que nuestro compositor presenta muy bien.

El sueño, la inverosimilitud y la realidad se dosifican. Pero sobre todo hay un gran juego sobre el tiempo, ese enemigo que siempre nos vence. Turina muestra, en la difícil obra, tanto la indudable maestría en la técnica como la riqueza de su imaginación. La orquesta es poderosa; el coro, complejo; los cantantes vencen los obstáculos, y la tonalidad va y viene en el transcurso temporal, como una serie de apariciones. Gran ópera en el moderno concepto del género -sobre lo que habría mucho que hablar- que deseáramos ver representada en Madrid, ya que sólo los barceloneses han disfrutado de la escena.” (Gómez 2005).



Figura 48: Foto del periódico original de la crítica publicada en el diario *El Mundo*. Madrid, 2 de mayo de 2005. José Luis Turina. *El hidalgo y el tiempo*. Foto extraída de: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html [consulta: 26 de agosto de 2022].

El periódico ABC⁵⁶ también hizo una crítica positiva a la ópera y a la música de Turina.

“[...]Y, así, se adivinó la bondad de una obra que juega con la realización de Cervantes; que parodia género, argumento y acción con una música de inquebrantable solidez, y que puesta en concierto abruma por su dimensión orquestal. [...] El caso es que, tal y como se ha presentado, “D. Q.” clama por volver al foso, librarse de innecesarios compañeros, y hacerse entender con el solo alarde de su ingeniosa inteligencia.” (González 2005).

⁵⁶ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, 2005. *Don Quijote a Pie*. ABC. Madrid, 7 de mayo. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html [consulta: 26 agosto 2022].



Figura 49: Foto del periódico original de la crítica publicada en el diario ABC. Madrid, 7 de mayo de 2005. Don Quijote a Pie por Alberto González Lapuente. Foto extraída de:

https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html [consulta: 26 de agosto de 2022].

Casi ningún crítico eludió la cuestión de la innovación, y fueron muy desiguales los argumentos al respecto. Algunos apuntaron a que con *D.Q.* sí habían abierto nuevas vías para el género lírico, mientras que para otros opinaron totalmente lo contrario. Entre los que apuntaron que *D.Q. en Barcelona* no era una ópera, se encuentran críticos de todos los periódicos, como Roger Alier en *La Vanguardia*⁵⁷ o Agustí Fancelli en *El País*⁵⁸.

“[...]Porque la música de “D. Q.” es otra cosa. No es que sea una partitura muy inspirada, pero al menos ofrece remansos de interés, e incluso algunos momentos muy bellos (como los de las intervenciones del piano y el coro, en el segundo acto), y al menos hay un personaje que canta en el sentido amplio de la palabra: el propio Don Quijote, aceptablemente cantado por Michael Kraus de voz un poco ligera y un sí es no temblorosa en algún momento, pero con buena línea y sentido del canto. Pero el escenario abierto por todas partes perjudicaba el canto, incluso amplificado. Lo que es sospechoso, de todos modos, es que los mejores momentos en los que el público encontró solaz fueron las alusiones a “Parsifal” del primer acto, y la música “tetralógica” de algunos pasajes del interminable vuelo del esqueleto de zepelín en que viajaba D. Q. [...]” (Alier 2000).

“[...] ¿La música? Uno se esperaba ritmo por un tubo, percusión, complejidad tímbrica, amplificación de sonido hasta que los tímpanos pidieran árnica. Nada de eso. Un postonalismo que no renuncia a la melodía, tan correcto y aseado que vuelve a convertir al Stravinsky de La consagración de la primavera en un gigante de la provocación. Irresuelta por lo demás la dialéctica recitativo-aria. [...]” (Fancelli, 2000).

⁵⁷ ALIER, Roger, 2000. Esto no es una ópera. *La Vanguardia*. Barcelona, 2 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas> [consulta: 26 agosto 2022].

⁵⁸ FANCELLI, Agustí, 2000. Apocalípticos integrados. *El País*. 2 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas> [consulta: 26 agosto 2022].

Hay una relación entre aquellos críticos que esperaban una Fura dels Baus más rompedora y critican la música por conservadora y aquellos para los que la ópera fue un fracaso y, sin embargo, no dejan mal posicionada la partitura ni a Turina. Con el libreto no pasó lo mismo, ya que, siendo innovador, fue mal recibido. El libreto no funcionó con el audiovisual, algo que se le perdonó a La Fura, pero no a Justo Navarro, que fue el peor parado de todos los elementos que confluyeron en el proceso creador. En el artículo de Roger Aliet en *La Vanguardia*⁵⁹ dice:

“[...] Ahora caemos en el patético libreto que acompaña esta idea, en sí loable, de Don Quijote en Barcelona. Se debe suponer que los asistentes a las funciones del Liceu tienen en gran parte el Bachillerato. El libreto de "D. Q." no es aceptable para nadie que sepa hacer algo más que la O con un canuto. Que uno de los "leitmotiv" de Don Quijote sea que "los más días salpicón para cenar", un mensaje profundo, como se ve, en medio de cientos de parecidas sandeces, es algo que produjo pasmo en el "respetable", que se sintió poco respetado. [...]” (Aliet 2000).

La crítica no solo fue por parte del panorama nacional, también llegó al continente europeo. Paul Richardson en el periódico *The Independent*⁶⁰ de Londres hizo un apunte que hace relación a esta investigación: *“Esto es lo más cercano a un “Gesamtkunstwerk” que La Fura ha llegado hasta ahora en sus creaciones.”* (Richardson 2000).

En general la crítica internacional es positiva y negativa a partes iguales. En el caso de la crítica de Sergio Segalini para *Opera internacional*⁶¹ hace crítica a que la música: *“La música de José Luis Turina, fascinante solamente en el segundo acto, parece tan desordenada como el libreto y se inspira en las fuentes más diversas.”* (Segalini 2000). También critica a La Fura y su falta de innovación diciendo así:

“El equipo de La Fura dels Baus, que tenía la tarea más fácil, ha imaginado un espectáculo impresionante, donde La Guerra de las Galaxias se mezcla con Batman, Blade Runner y Encuentros en la tercera fase. El sistema aspira a sorprender, e incluso chocar, pero nunca innova verdaderamente, “reproponiendo” de forma grandiosa un déjà vu, en un frenesí de efectos especiales apreciado por cierto cine norteamericano.” (Segalini 2000).

⁵⁹ ALIER, Roger, 2000. Esto no es una ópera. *La Vanguardia*. Barcelona, 2 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas> [consulta: 26 agosto 2022].

⁶⁰ RICHARDSON, Paul, 2000. D.Q. Don Quijote en Barcelona. *The Independent*. Londres, 10 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_internacionales.pdf [consulta: 26 agosto 2022].

⁶¹ SEGALINI, Sergio, 2000. Mucho ruido y pocas nueces. *Opera internacional*. París, noviembre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_internacionales.pdf [consulta: 26 agosto 2022].

En el periódico *L'Opera* la crítica escrita por Andrea Merli⁶² fue totalmente contraria a la anterior, habla de la innovación y la espectacularidad de la ópera:

“D.Q. en Barcelona asume un significado que va mucho más allá del puro y simple hecho artístico y resume idealmente en un acto cultural, absolutamente atractivo por lo que se refiere al interés de los medios de comunicación y del público ahora ampliado más allá del habitual melómano [...], la aspiración a erigirse como capital europea, y no sólo de la cultura musical, de una ciudad en continuo fermento, de un pueblo que está imponiéndose por la impetuosa individualidad nacional.”
(Merli 2000).

Las críticas a la ópera de Turina y *La Fura dels Baus* fueron abundantes, lo cual significa que tuvo repercusión tanto en el panorama nacional como en el internacional. La gran mayoría de ellas son bastante contundentes respecto a lo que está bien y a lo que no. Sin embargo, otras se limitaron a narrar lo que sucedía en la ópera y alrededor de esta.

⁶² MERLI, Andrea, 2000. D.Q. viaje al futuro. Barcelona: un espectáculo innovador y asombroso, *Don Quijote en Barcelona*, acompañado de “tratamiento” teatral de *La Fura dels Baus*, ha inaugurado la temporada del Liceu. *L'Opera*. Milán, diciembre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_internacionales.pdf [consulta: 26 agosto 2022].

8. Conclusiones

La composición musical por parte de Turina y la puesta en escena de La Fura dels Baus de la ópera *D.Q. Don Quijote en Barcelona* han sido los puntos de partida claves para la realización de esta investigación.

En este trabajo se ha hecho una recopilación y aproximación de la parte artística y social que influenció a la creación de *D.Q. en Barcelona*, ya sea de a través de entrevistas realizadas anteriormente, como la realizada por la autora a Turina, o por medio de trabajos de investigación anteriores, y se ha comparado esta información con el análisis de la ópera. Por ello, concluido el trabajo, se puede afirmar que se han cumplido exitosamente los objetivos propuestos al inicio.

Se ha hecho un estudio analítico de la partitura musical para saber cuáles son los recursos musicales empleados en *D.Q. en Barcelona* por parte de José Luis Turina. El compositor hace uso del parlato y en recitativo con el objetivo de expresar desde la voz humana, además, del uso del movimiento horizontal de la voz, para componer a partir de la propia acentuación y sonoridad de la voz humana en castellano. Turina utiliza la intertextualidad haciendo referencias indirectas a situaciones concretas de la ópera y otras óperas, el juego dialéctico y la intertextualidad entre el pasado y el presente.

Turina crea la música a partir de las ideas que plantea la ópera en el libreto y los sentimientos y las sensaciones que se quieren transmitir durante la representación. El uso del atonalismo y de la armonía hace que cree una paleta de acordes y colores propia de la ópera, que unida con la intertextualidad le dan un carácter exclusivo.

Se ha estudiado también el uso del programa FMOL creado por Sergi Jordà dentro de la ópera, las nuevas tecnologías dentro de la música de la ópera de cara a la representación creada por La Fura dels Baus, su funcionamiento a través de la interfaz y los sonidos resultantes. El FMOL fue parte de la creación simultánea que se estableció para esta ópera. El resultado de estos sonidos fue empleado en la escena, en la que se ha visto su utilidad para los sonidos más mecánicos y futuristas.

El siguiente objetivo consistía en el estudio de la escenografía creada por La Fura dels Baus a raíz de una composición musical con el uso de tecnologías. Se ha hecho un análisis sobre los elementos creados por vídeo y su significado dentro de la ópera, así como el aderezo que ha

envuelto la ópera en un halo futurista. El uso de pantallas durante la representación son un ejemplo más de las nuevas tecnologías dentro de la sociedad y, como consecuencia, en el arte. La Fura consigue integrarlas dentro de su discurso en coordinación con la escena, mientras las pantallas expresan sentimientos de la escena, o se mueven a la misma velocidad que la música.

No se puede dejar de señalar el hecho de las referencias al pasado. Turina no desecha lo conocido y creado en épocas pasadas para componer su propia música, llevando esas referencias y lenguajes a su propio campo compositivo, reflexionando sobre ellos y creando su propia música a partir de los diferentes recursos existentes. Turina utiliza las numerosas alusiones a Wagner como referencia a la tradición wagneriana que hay en Barcelona, y la relación del *Gesamtkunstwerk* en esta ópera. Además, utiliza lenguajes compositivos de épocas anteriores, como el uso de la tonalidad, para hacer referencias dentro de la ópera a momentos del pasado.

Uno de los puntos a destacar de esta ópera es el carácter interdisciplinario de la escena y la música contemporánea. Es una línea de investigación en auge, ya que hoy en día se están realizando investigaciones sobre la escena contemporánea y el significado y la aportación que puede tener la música sobre ella y viceversa. Pensar la escena musical es un elemento clave que interfiere en la composición, y eso es algo que en la música de *D.Q. en Barcelona* de Turina se ve muy reflejado, ya que la música destaca, por ejemplo, el sentimiento melancólico que tiene Don Quijote cantando su Aria en el segundo acto dentro del Zeppelin, y que a la vez el cantante expresa.

Esta investigación deja caminos abiertos tanto para esta ópera como para otras óperas. La comparación entre compositores, músicas y contextos, así como las corrientes artísticas anteriores que tienen influencia ahora y por consiguiente en esta investigación, y que llevarán a futuras investigaciones dentro del campo operístico.

Referencias

Bibliografía

- BAS, Julio, 1981. *Tratado de la Forma Musical*. 9º edición. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C. B.A. 9239.
- CHION, Michel, 1990. *La audiovisión*. 1º edición en castellano, 1993. París: Éditions Nathan. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-7509-859-2
- GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, 2003. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L. ISBN: 978-84-84830764
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude, 1984. *Historia de la música occidental 2*. 2º edición. Madrid (España): Alianza. Versión española de León Mamés. ISBN:84-206-8516-X.
- NIETSCHE, Friedrich, 1872. *El nacimiento de la tragedia*. Tercera edición. Madrid: Alianza Editorial, S. A. ISBN: 978-84-206-7175-8.
- NUÑEZ, Adolfo, 1992. *Informática y electroacústica musical*. Madrid: Editorial Paraninfo, S. A. ISBN: 84-283-1853-0.
- ROMÁN, Alejandro, 2022. *Composición Musivisual: guía para la creación de la música audiovisual*. Madrid: Visión Libros. ISBN: 978-84-18516-08-5.
- ROSS, Alex, 2009. *El Ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducción de Luis Gago, primera edición (2009), vigésima impresión (2018). Madrid: Editorial Planeta S. A. ISBN: 978-84-322-0913-0-.
- SAUMELL, Mercè, 2007. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 978-84-9788-685-7.
- SMALL, Christopher, 1980. *Música, sociedad, educación*. Ed. Castellano, tercera edición, 2010. Madrid: Alianza Editorial, S. A. ISBN: 978-84-206-8545-8.
- SUBIRÁ, José, 1966. *Compendio de la historia de la música*. 3º edición. Madrid: Compañía Bibliográfica Española S.A. ISBN: 84-326-0041-5.
- SUPPER, Martín, 2004. *Música electrónica y música por ordenador*. Madrid: Alianza música (AM). ISBN: 978-84-206-8169-6.

VAN ECK, Cathy, 2017. *Between Air and Electricity*. Bloomsbury Academic. ISBN: Ed.PDF 978-1-5013-2762-9.

Artículos

ALIER, Roger, 2000. Esto no es una ópera. *La Vanguardia*. Barcelona, 2 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas>

ANTÚNEZ ROCA, Marcel.lí, 2006. De la creación colectiva de La Fura dels Baus a la sistematurgia de Protomembrana / Notas del *Dibuixant*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. [en línea]: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, CIBERCULTURAS, HISPANISMOS Y TECNOLOGÍA DIGITAL EN EL NUEVO MILENIO, vol. 31, no. 1, páginas: 63-81. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27764099>

C. BERNAL, Alberto, invierno-primavera de 2005. Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una Nueva Ópera). *12 Notas-Preliminares* [en línea]. Madrid: 12 Notas, no 14, páginas 22-32. ISSN 1138-3984, ISSN-e 2174-8837. Disponible en: https://www.docenotas.com/pdf/DOCENOTAS_Preliminares_14.pdf

EL PAÍS, 2000. La Fura denuncia que el Liceo ha prohibido una escena de "Don Quijote". *El País*. 28 de septiembre. 1 página. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas>

FANCELLI, Agustí, 2000. Apocalípticos integrados. *El País*. 2 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas>

FERRÀ DURÁN, Tolo, 2021. De la idea a la escena. *Pensar haciendo* [en línea]. Teatro Relacional, páginas: 82-115. Disponible en: <http://www.resad.es/investigacion/Pensar-haciendo-Digital.pdf>

GÓMEZ AMAT, Carlos, 2005. José Luis Turina. El hidalgo y el tiempo *El Mundo*. Madrid, 2 de mayo. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, 2005. Don Quijote a Pie. *ABC*. Madrid, 7 de mayo. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html

- GUERRERO, Juliana, 2019. La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de música Iberoamericana*. [en línea]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-CONICET, vol. 32, páginas: 73-93. ISSN: 1136-5536 | ISSN-e: 2530-9900. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/65531/4564456552413>
- HARAWAY, Donna, 1984. *Manifiesto Cyborg*. [en línea]. https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- IGOA, Enrique, invierno-primavera de 2005. *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, o la creación simultánea de una ópera (La Fura dels Baus - Justo Navarro - José Luis Turina). *12 Notas-Preliminares* [en línea]. Madrid: 12 Notas, no 14, páginas 86-95. ISSN 1138-3984, ISSN-e 2174-8837. Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_igoa.pdf
- JORDÀ, Sergi, 1999. Internet. Cap a noves formes d'entendre la creació musical? *Revista musical catalana* [en línea]. Barcelona, *Revista musical catalana*, volumen 1. Disponible en: <http://mtg.upf.edu/files/publications/RevMusCatalanaInternet99.pdf>
- KUPFERBLUM, Markus, invierno-primavera de 2005. Las perspectivas dramáticas de la ópera contemporánea independiente de Europa. *12 Notas-Preliminares* [en línea]. Madrid: 12 Notas, no 14, páginas 153-159. ISSN 1138-3984, ISSN-e 2174-8837. Disponible en: https://www.docenotas.com/pdf/DOCENOTAS_Preliminares_14.pdf
- MARINOV, George, 2021. Proceso de creación e investigación escénica. *Pensar haciendo* [en línea]. Teatro Relacional, páginas: 140-151. Disponible en: <http://www.resad.es/investigacion/Pensar-haciendo-Digital.pdf>
- MERLI, Andrea, 2000. D.Q. viaje al futuro. Barcelona: un espectáculo innovador y asombroso, *Don Quijote en Barcelona*, acompañado de “tratamiento” teatral de La Fura dels Baus, ha inaugurado la temporada del Liceu. *L'Opera*. Milán, diciembre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_internacionales.pdf
- MOLPECERES, Sara, 2010. Del texto a la ópera virtual: El Don Quijote mutante de La Fura dels Baus. En: *XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (2010) / Ciber-literatura y Comparatismo (2012)* [en línea]. Alicante: Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada,

- 2012, páginas 201-213. ISBN: 978-84-608-1237-1 Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_sara.pdf
- MORGADES, Lourdes, 2000. La Fura dels Baus se retracta de haber acusado al Liceo de censurar una escena de "Don Quijote". *El País*. 29 de septiembre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html
- NOMMICK, Yvan, 2005. La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. *Revista de Musicología*. [en línea]. Sociedad Española de Musicología, vol. 28, no 1, páginas: 792-807. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20798102>
- ORAZI, Veronica, 2016. Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo. *Rassegna iberistica* [en línea]. Venecia: Rassegna iberistica, vol. 39, no 106, páginas 243-264. ISSN 2037-6588 (online) ISSN 0392-4777 (impreso). Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_veronica.pdf
- PÉREZ ABAD, Nieves, 2021. "Ficción e investigación" o una reflexión sobre la investigación artística. *Pensar haciendo* [en línea]. Teatro Relacional, páginas: 166-171. Disponible en: <http://www.resad.es/investigacion/Pensar-haciendo-Digital.pdf>
- RICHARDSON, Paul, 2000. D.Q. Don Quijote en Barcelona. *The Independent*. Londres, 10 de octubre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_internacionales.pdf
- RÍOS FRESNOS, Rebeca, 2010. Apuntes sobre la "música visual" de la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*. En: *Congreso sobre Música Audiovisual de Salamanca* [en línea]. España: Arcibel Editores, 2012, páginas 245-256. ISBN: 978-84-15335245. Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_rebeca.pdf
- SEGALINI, Sergio, 2000. Mucho ruido y pocas nueces. *Opera internacional*. París, noviembre. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en línea] Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_internacionales.pdf
- SIGISMONGO, Paula y CIAFARDO, Marie, 2016. La música en escena la idea de totalidad, los niveles de ficción y la tensión entre la tradición y la contemporaneidad. En: *8º jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JIDAP)* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. ISBN: 978-950-34-1376-0 Disponible en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/57340/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

VELASCO DE LUCAS, Víctor, 2021. Reflexiones sobre lo ficcional en la práctica escénica y su aplicación en la enseñanza de la interpretación. *Pensar haciendo* [en línea]. Teatro Relacional, páginas: 210-223. Disponible en: <http://www.resad.es/investigacion/Pensar-haciendo-Digital.pdf>

Tesis y trabajos

BAENA HERRERA, José Manuel, 2019. *Procesos de intertextualidad en la creación musical contemporánea española en torno a Cueurs Désolés, de Iñaki Alberdi y Carlos Mena*. [en línea]. Trabajo fin de Máster. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Granada y Universidad de Oviedo. Disponible en: https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/4627/0973_Baena.pdf?sequence=1&isAllowed=y

HERVÁS FIERRO, Marina, 2021. *El pasado como material principal en la obra de José Luis Turina: Análisis de Catdenza (2003)*. [en línea]. Trabajo fin de Máster. Valladolid, Universidad de Valladolid. Disponible en: https://www.joseluisturina.com/pdfs/hervas_catdenza.pdf

JORDÀ, Sergi, 2001. *Improvising with Computers: A Personal Survey* [en línea]. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. Disponible en: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.5.7794&rep=rep1&type=pdf>

JORDÀ, Sergi, WÜST, Otto, 2001. *A System for Collaborative Music Composition over the Web* [en línea]. Barcelona: Music Technology Group, Audiovisual Institute, Pompeu Fabra University. Disponible en: <http://mtg.upf.edu/files/publications/FMOLDexa.pdf>

JORDÀ, Sergi, WÜST, Otto, 2001. *Architectural Overview of a System for Collaborative Music Composition Over the Web* [en línea]. Barcelona: Music Technology Group, Audiovisual Institute, Pompeu Fabra University. Disponible en: <http://mtg.upf.edu/files/publications/FMOLDexa.pdf>

LICCIOLI, Edi, 2012, *Corpues cum figuris. Antropofilosofías e ideomitologías de la naturaliza y corporalidad humanas (con un sondeo en el teatro español contemporáneo)* [en línea]. Tesis doctoral. Murcia: Universidad Católica “San Antonio” de Murcia (UCAM).

Disponible en:
<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=uFBcm4lE7Nk%3D>

ORDÓÑEZ MESA, Pilar, 2017. *Las funciones de la música en la escena contemporánea*. [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Facultad de ciencias jurídicas y sociales. Disponible en:
<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=v0vobW2pFYM%3D>

SÁNCHEZ GARCÍA, Estrella, 2012. *La recepción de D.Q. Barcelona: problemas en torno a la innovación de la ópera*. [en línea]. Trabajo de investigación. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en:
https://www.joseluisturina.com/pdfs/dq_estrella.pdf

VERZINI, Barbara, 2013. *Las herencias filosóficas de Artaud: el teatro de reanimación*. [en línea]. Tesis doctoral. Verona: Universidad de Barcelona, facultad de filosofía. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/134059#page=4>

Webgrafía

JORDÀ, Sergi, 2002. FMOL (Faust Music On Line) On-line Collective Music Composition Project Description En: *FMOL* [en línea]. Disponible en:
<http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/FMOLProjectDescription98.htm>

JORDÀ, Sergi, 2002. FMOL's graphic interfaces En: *FMOL* [en línea]. Disponible en:
<http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/graphmain.htm>

JORDÀ, Sergi, 2002. FMOL's Synth Engine En: *FMOL* [en línea]. Disponible en:
<http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/syntmain.htm>

LA FURA DELS BAUS, 2000. D.Q. Don Quijote a Barcelona. En: *La Fura dels Baus, obras*. [en línea]. Disponible en: <https://lafura.com/obras/d-q-don-quiote-barcelona/>

LLORENTE, Juan Antonio, 2000. El Quijote de las Ramblas. *Amadeus* [en línea]. Barcelona: Amadeus. Número 89. Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/amadeus.html>

LLORET GONZÁLEZ, Jesús Fernando, 2007. El concepto de *Gesamtkunstwerke* como obra de arte del futuro. En: *Filomúsica, revista mensual de publicación en Internet* Número 85º [en línea]. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo85/gesamt.html>

TAMATZ JUANES, Jorge, 2012. El ciborg en el arte. Entrevista con Marcel·lí Antúnez. En:
Replicante [en línea]. Disponible en: <https://revistareplicante.com/el-ciborg-en-el-arte/>

TURINA, José Luis. Bibliografía. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en
línea]. Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/bibliografia.html>

TURINA, José Luis. Biografía. En: *Página web oficial del compositor José Luis Turina* [en
línea]. Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/biografia.html>

Materiales Audiovisuales

PONS, Josep, 2000. Making-of de la ópera D.Q. en Barcelona. En: *Página web oficial de
compositor José Luis Turina* [vídeo en línea]. Disponible en:
<https://www.joseluisturina.com/quijote.html#makingof>

PONS, Josep, 2000. [DVD] D.Q. en Barcelona. Orquestra Sinfònica del Gran Teatre del Liceu.
Fundació Gran Teatre del Liceu.

Documentos

JORDÀ, Sergi, 2002. *FMOL user manual* [en línea]. Disponible en:
<http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/FMOL1UserMan98.pdf>

NAVARRO, Justo, 2000. *Libreto D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos*. [en línea]
<https://www.joseluisturina.com/quijote.html#libreto>

TURINA, José Luis, 2000. *D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro
y concepción escénica de La Fura dels Baus* (partitura). Turina Ediciones. (Cedido por el
compositor José Luis Turina)

Índice de Figuras

Figura 1: Representación de <i>D.Q. en Barcelona</i> en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD <i>D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu</i> , 2000.	13
Figura 2: Representación de <i>D.Q. en Barcelona</i> en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD <i>D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu</i> , 2000.	14
Figura 3: Versión virtual de <i>D.Q. en Barcelona</i> . Fuente: MOLPECERES, Sara, 2010. Del texto a la ópera virtual: El Don Quijote mutante de La Fura dels Baus. Página: 208.....	21
Figura 4: Zeppelin de la versión virtual de <i>D.Q. en Barcelona</i> . Fuente: MOLPECERES, Sara, 2010. Del texto a la ópera virtual: El Don Quijote mutante de La Fura dels Baus. Página: 208.....	21
Figura 5: Zeppelin original utilizado en la representación de <i>D.Q. en Barcelona</i> en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD <i>D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu</i> , 2000.....	22
Figura 6: Puesta en escena Acto I de <i>D.Q. en Barcelona</i> en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD <i>D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu</i> , 2000.	25
Figura 7: Máquina del tiempo Localizadora del Acto I de <i>D.Q. en Barcelona</i> en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD <i>D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu</i> , 2000.	26
Figura 8: Puesta en escena acto II de <i>D.Q. en Barcelona</i> en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD <i>D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu</i> , 2000	27
Figura 9: Puesta en escena acto III de <i>D.Q. en Barcelona</i> en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD <i>D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu</i> , 2000.	28

Figura 10: Puesta en escena acto III de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000..... 28

Figura 11: Serie del preludio en D.Q. en Barcelona..... 33

Figura 12: Acto I, compases 276-286. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 35

Figura 13: Acto I, compás 244. Acompañamiento de sonidos graves al Sopranista. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 36

Figura 14: Acto I, Compases 41-42. Ráfaga armónica de Tristán e Isolda. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 36

Figura 15: Acto I, primer tiempo compás 50. Ráfaga armónica de Las Bodas de Fígaro. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 37

Figura 16: Acto I, compases 59-63. Recuerdo del leitmotiv del Santo Grial de Parsifal. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 37

Figura 17: Acto I, compases 82-85. Ráfaga armónica de El Caballero de la Rosa. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 38

Figura 18: Acto I, compás 111. Motivo del Yunque de El Oro del Rin. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 38

Figura 19: Acto I, compases 202-206. Ráfaga armónica de Madame Butterfly. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 38

Figura 20: Acto I, compases 334-341. Variación melódica sobre el preludio del acto I de Parsifal. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con

libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones. 39

Figura 21: Acto II, compases 241-242. Primer dúo melismático de las Hermanas Trifaldi. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones. 40

Figura 22: Acto II, compases 386-390. Imitación estrecha de las Hermanas Trifaldi. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 40

Figura 23: Acto II, compás 630. Pasaje que interrumpe el aria de Don Quijote. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 41

Figura 24: Acto II, compás 376. Uso de la aleatoriedad como elemento compositivo. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 42

Figura 25: Acto II, compases 93-98. Ráfaga armónica de los marineros Buque Fantasma. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones..... 43

Figura 26: Acto II, compases 281-282. Subida cromática que precede al inicio de la Marcha Fúnebre de Sigfrido. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones. 43

Figura 27: Acto III, compases 527-538. Referencia al Subastador del acto I acompañada del motivo del yunque de El Oro del Rin. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones. 45

Figura 28: Acto III, compases 203-214. Adaptación del texto a El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla. Fuente: TURINA, José Luis, 2000. D.Q. en Barcelona, ópera en tres actos con libreto de Justo Navarro y concepción escénica de La Fura dels Baus (partitura). Turina Ediciones. 46

Figura 29: Página principal de internet del programa FMOL. Foto tomada por la autora en la página web http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/index.htm [consulta: 1 agosto 2022].	47
Figura 30: Interfaz Bambú sin accionar. Foto tomada por la autora en el programa FMOL.	48
Figura 31: Interfaz Bambú accionado. Foto tomada por la autora en el programa FMOL.	49
Figura 32: Interfaz de Bambú en acción. Fuente: JORDÀ, Sergi, 1999. <i>Internet. Cap a noves formes d'entendre la creació musical?</i> Revista Musical Catalana, Barcelona, febrero 1999.	49
Figura 33: Menú del programa FMOL para poder cambiar y elegir los parámetros del sonido. Foto tomada por la autora en el programa FMOL.	50
Figura 34: Ejemplo de distorsión de fase de una onda sinusoidal a una onda de diente de sierra. Fuente: JORDÀ, Sergi, 1998. FMOL's synth engine. En: <i>FMOL</i> [en línea]. Disponible en: http://netescopio.meiac.es/proyecto/0233/FMOL/syntmain.htm [consulta: 1 agosto 2022].	51
Figura 35: Extracto del vídeo de introducción al acto II de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	54
Figura 36: Colocación de los personajes, el coro y la Localizadora en el acto I de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	56
Figura 37: Objetos antiguos en el acto I de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	57
Figura 38: Puesta en escena y organización del espacio en el acto II de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	58
Figura 39: Movimiento sobre el escenario en el acto II de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	59

Figura 40: Puesta en escena de las Ramblas de Barcelona acto III de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.....	60
Figura 41: Posición de Don Quijote para cantar su aria final en medio del escenario en el acto III de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	60
Figura 42: Adaptación del vídeo a la escena en el acto I de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	62
Figura 43: Proyección del coro en el acto I de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto I. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.....	63
Figura 44: Las Hermanas Trifaldi proyectadas en diferentes pantallas en el acto II de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.	64
Figura 45: Proyección en “video mapping” en el acto II de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto II. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.....	64
Figura 46: Proyección sobre pantallas de televisión en el acto III de D.Q. en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Año 2000. Acto III. Fuente: DVD D.Q. en Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2000.....	65
Figura 47: Foto del periódico original de la Noticia publicada en el diario El País. Madrid, 28 de septiembre de 2000. La Fura denuncia que el Liceo ha prohibido una escena de "Don Quijote". Foto extraída de: https://www.joseluisturina.com/quijote.html#criticas [consulta: 26 de agosto de 2022].	68
Figura 48: Foto del periódico original de la crítica publicada en el diario El Mundo. Madrid, 2 de mayo de 2005. José Luis Turina. El hidalgo y el tiempo. Foto extraída de: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html [consulta: 26 de agosto de 2022].	71

Figura 49: Foto del periódico original de la crítica publicada en el diario ABC. Madrid, 7 de mayo de 2005. Don Quijote a Pie por Alberto González Lapuente. Foto extraída de: https://www.joseluisturina.com/dq_seleccion.html [consulta: 26 de agosto de 2022]. 72

Índice de Tablas

Tabla 1: Personajes, voz y registro de la ópera D.Q. en Barcelona. 32

Anexos

1. Adjunto archivo de audio aparte con entrevista a José Luis Turina.
2. Fragmento del inicio de la partitura de *D.Q. Don Quijote en Barcelona* de José Luis Turina:

A la memoria de Enric Miralles

José Luis Turina - Justo Navarro

D. Q. **(Don Quijote en Barcelona)**

Ópera en tres actos

Acto I

Adagio (♩ = 52)

pppp pp pppp

pppp

3 simile

3 simile

4

5:3

3

3

pppp <>

7

pppp *p*

simile

simile

ppp *pp*

10

pppp *p* ppp

ppp *pp*

14

pppp *p*

ppp *pp*

11:8

17

cresc. *poco* *ppp* *p* *5*

20

poco *poco* *ppp* *p* *5* *mp*

23

p *mf* *p* *ppp* *10:8*

26

pp *pp*

pp

10-8

29

6

mf *sfz* *mf* *p* *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf

p

31

Sheet music for 'The Rose Tree' (No. 10) from the 'The Rose Tree' album. The score is for a piano and voice. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is in common time (C). The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction and the first vocal entry. The second system shows the piano accompaniment and the vocal melody. The third system shows the piano accompaniment and the vocal melody. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth notes. The vocal part is a simple melody with a few triplets. The score is marked with 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo).

Moderato (♩ = 60)
deciso e vibrante

Sub. *f* *ten.* *mf* *poco ten.* *p* *mp*
Se - ño - ras y se - ño - res, mes - dames, mes - sieurs, la - dies and gen - tle - men, ha lle -

34 *Caja* *sfzpp*

Sub. *misterioso* *cresc.* *mf*
ga - do, el mo - men - to, el mo - men - to de sa - car a su - bas - ta mi más pre - cia - da, an - ti - güe - dad.

38 *p* *sfz* *mf* *pp* *cresc.*

Sub. *mp* *f* *mf*
Per - mi - tan - me de - cir - les, se - ño - ras y se - ño - res, la - dies and

42 *mp* *mp* *sfz* *mf*

Sub. *p* *mf* *mp*
gen - tle - men, mes - dames, mes - sieurs, de gus - to — e - mi - nen - ti - si - mo ya -

46 *p*