

DE LA MÚSICA EN CERVANTES: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La creación barroca, escénica o novelesca, estuvo siempre vinculada con la introducción consciente de cantares, tonadas y romances que de algún modo mostraban guiños del autor allí donde la palabra quedaba corta y manifestaban explícitamente las relaciones pragmáticas que se mantienen entre el público —auditor o lector— y la obra. Esta apelación a la competencia musical del espectador supone un fenómeno estético de singular importancia y amplio rendimiento que, desgraciadamente, no siempre ha sido estudiado con detalle¹.

El propósito de esta comunicación, en principio, no fue otro sino el de esbozar las relaciones que tanto Calderón como Cervantes mantuvieron con el entorno musical de su época y cómo se sirvieron del mismo en su producción literaria. Hoy reconocemos lo desmedido de aquella propuesta y hemos juzgado pertinente limi-

¹ «El teatro desde siempre ha tenido y debe seguir teniendo un componente de fiesta y la música y la danza son elementos inseparables de toda una tendencia del arte dramático. Desde sus orígenes el teatro se ha servido, tanto en sus manifestaciones de carácter litúrgico-religioso como profano, de la música, y el teatro español ofrece miles de ejemplos de esa utilización de la música y del baile bajo muy diferentes modalidades y también con fines muy diversos [...]». Efectivamente, los cientos de obras que nacen en el siglo XVII español son el producto de un arrebato imaginativo, donde las reglas se respetan sólo hasta ciertos límites y el producto, la pieza teatral, es un conglomerado donde cabe casi todo, desde el más intenso lirismo hasta la cómica chocarrería y pasando, entre otros muchos elementos, por la utilización, sabia, oportuna, eficaz y hermosa utilización, de la música, la copla y el baile» GARCÍA LORENZO, L., «El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco», en *Música y Teatro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 3. 1983, pp. 67 y 68.

tar nuestra exposición a la obra cervantina —dejando a Calderón para mejor año²—, obra de la cual ofreceremos una perspectiva acaso poco conocida y, por esa misma razón, menos valorada. Este trabajo, en consecuencia, respondería mejor al título genérico de «La música en Cervantes», por lo que pedimos perdón de antemano al frustrar ya, de cabeza, las expectativas que suscitó nuestra inexperiencia.

Pocos son los estudios que se han acercado a este Cervantes musical entendido así en su sentido más amplio. Por un lado están aquellos trabajos que valoran la influencia de su obra en la historia de la música a través de las sucesivas realizaciones y acomodaciones de los textos literarios al papel pautado —desde la ópera al poema sinfónico³. Todos ellos ofrecen un amplio material documental a los teóricos de la literatura procedentes de la Estética de la Recepción al informar de las distintas sensibilidades y procedi-

² Vid. CARDONA, A., «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (loa para zarzuela y zarzuela) y a través de la loa de *La púrpura de la rosa*», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, 3 vols. Madrid, C.S.I.C., pp. 1077-1089; PULICE, A. A. (1982): «El stile rappresentativo en la comedia de teatro de Calderón», en MACGAHA, M. D. (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*. Washington, D. C., University Press of America, pp. 215-229; QUEROL, M., *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, Diputació Institute del Teatre; RUIZ LAGOS, M., «Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VI, 1966, pp. 1-15; SAGE, J., «Calderón y la música teatral», en *Bulletin Hispanique*, vol. LVIII, 1956, pp. 275-300 (con el título de «The Function of Music in the Theatre of Calderón», en VAREY, J. E. (ed.), *Critical Studies of Calderón's Comedias*, vol. XIX de *P. Calderón de la Barca, comedias, facsimile edition*. Londres, Gregg, International-Tamesis Books, pp. 209-230); SAGE, J., «Textos y realización de *La Estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón», en FLASCHE, H. (ed.), *Hacia Calderón, Primer Coloquio Anglogermánico de Exeter, 1969*. Berlín, Walter de Gruyter, 1970, pp. 37-52; STEIN, L. K., «Música existente en las comedias de Calderón de la Barca», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional...*, op. cit., pp. 1161-1172; STROUD, M. (1982): «Stylistic Considerations of Calderón's Opera Librettos», en *Crítica Hispánica*, 1982, pp. 75-82; y VV.AA., *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como presentación y fusión de las artes*. Anthropos, Huellas del conocimiento, núm. 1.

³ Éste es el caso de la obra de VÍCTOR ESPINÓS, *El Quijote en la música universal*. Barcelona, Instituto de Musicología, o del artículo que ese mismo año publica el hispanista CHARLES HAYWOOD, «Musical Settings to Cervantes Texts», en FLORES, A. (ed.), *Cervantes Across the Centuries*. New York, The Dryden Press, pp. 243-263, y que únicamente ofrece un listado incompleto de composiciones basadas en la obra literaria de Cervantes. Contamos también con la tesis doctoral todavía no publicada y disponible únicamente en microficha en la Universidad de Tenesse de S. J. FLYNN, *The Presence of Don Quixote in Music*; y, finalmente, el estudio más reciente de BÁRBARA ESQUIVALL-HEINEMANN, *Don Quijote's Salli into the World of the Opera*. New York, Peter Lang, centrado en el desarrollo operístico de la obra magna cervantina.

mientos de actuación musical dados en el tiempo. Este ámbito constituye, pues, otra más de las muchas extensiones que conforman nuestro saber filológico⁴.

Por otro lado —y éstas mucho más próximas a nuestros intereses— tenemos las escasas calas —pues no van más allá de diez— que se han ceñido al examen de la música en Cervantes⁵. Aunque

⁴ Para Esquivall-Heineman «vital information on the perception, interpretation or reading of a literary masterpiece, which sometimes can only be obtained through an opera libretto, is otherwise disregarded. This can lead to erroneous conclusions and on the other hand could deprive a scholar of a missing link. My study has shown several things, but six points are worth mentioning separately: a) the reading and interpretation of a text depends largely on the epoch; b) various trends in literary criticism can be observed according to the countries which clearly manifest themselves in the libretti; c) through translations a text loses some of its original meaning and often acquires a different slant; d) the same episode of a text can serve for several opera genres; e) the combination of word and music give the original text and additional attraction (i.e. how many read Mérimée's *Carmen* after having seen Bizet's opera, or, before attending a performance of *La traviata*, consulted *La Dame aux camélias* by Alexander Dumas?); f) the libretto should be considered as literature especially when it is based on a literary text». Vid. ESQUIVALL-HEINEMANN, *Don Quijote's Salli...*, op. cit., pp. 115-116.

⁵ Por orden cronológico encontramos los siguientes trabajos: las conferencias de don CECILIO RODA pronunciadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 —*Ilustraciones del «Quijote». Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con ocasión del tercer centenario de «El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha»*. Madrid, Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez, 1905; el trabajo de ELÚSTIZA, J. B., «La música en la obra de Cervantes», con el que se abrió la revista *Estudios Musicales*, I, 1917, pp. 7-25; el artículo del alemán ISEL, E., «Die Musik im D. Quijote», en *Die Musik*, vol. XXI; la reflexión de uno de los poetas-músicos del 27, GERARDO DIEGO, «Cervantes y la música» con la que, curiosamente, comenzó su andadura la tirada de *Anales Cervantinos*, vol. I, 1951, pp. 5-40; la monografía de ADOLFO SALAZAR «La música en Cervantes» aparecida por vez primera en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948, y recogida en *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid, 1961, pp. 127-275. Contamos también con otro trabajo menor de SALAZAR, *Cuatro letrillas de Cervantes: 1. Madre, la mi madre. 2. Los comendadores. 3. Para un sevillano. 4. Arrojastes el agua niña*. México, Ediciones Mexicanas de Música. Es necesario destacar los sucesivos trabajos de QUEROL GAVALDÁ, *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona, ed. Comitalia, 1949; *Romances y letras a tres voces (siglo XVII)*, vol. I, II y III. Barcelona, C.S.I.C., 1956; «El villano en la época de Cervantes», en *Anuario Musical*, XI, 1956, pp. 13-28, y *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces para canto y piano*. Madrid, Unión Musical Española, 1971. A estos estudios hay que añadir una breve referencia que GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW hace a nuestro autor en su artículo «Lo musical en nuestro teatro clásico», en *Ábside*, vol. XXV, núm. 2, pp. 180-200, y el análisis de LÓPEZ ESTRADA sobre la influencia del folklore en *La casa de los celos* «Las canciones populares en *La casa de los celos*», en *Anales Cervantinos*, vol. XXIV, 1988, pp. 211-219. Debemos destacar de igual modo el trabajo en colaboración realizado para el antiguo Ministerio de Educación y Ciencia por el profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Madrid D. ANTONIO GALLEGU —«La música en Cervantes»— y D. FRANCISCO YNDURÁIN

pueda engañarnos la largueza de su enumeración, no cabe duda de que no disponemos todavía de una visión pormenorizada y de conjunto que analice el valor y la función que el elemento musical tiene en la obra cervantina. Veamos en qué medida podemos contribuir, cuando menos, a incidir en la hondura e importancia de este aspecto desatendido.

A pesar de que conviviera en la corte de Lemos con Pedro Cerone, uno de los más famosos teóricos musicales del momento⁶, no podemos decir que nuestro autor sea un informante de primera mano de las figuras más relevantes de nuestro Siglo de Oro musical: coetáneo de Victoria, Salinas, Cabezón, Cristóbal Morales, Juan Blas de Castro, Francisco Guerrero, Álvarez de los Ríos, los hermanos Pedro y Juan Palomares y de Mateo Romero, de todos ellos guarda silencio⁷. Otro tanto ocurre con los vihuelistas Luis de Milán,

—«Motivos musicales en Cervantes»—, ambos en *Música en la obra de Cervantes*. Madrid, Monumentos Históricos de la Música Española, CD. M. 45.956-1990, pp. 1-13 y 14-38 respectivamente. Más recientes son los estudios de K. L. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993, quien en sus dos primeros capítulos —«Music and the Comedia nueva, 1600-1690» y «Music in Masques and Early Court Spectacle Plays»— examina con gran rigor la posición estética de Cervantes frente a la utilización de la música como recurso dramático. Tal y como indica LAIRD, «she defines the genre and considers music in dramas by Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara, and others, based mostly upon stage directions», en «Songs of Mortals: Dialogues of Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain», by LUISE K. STEIN, en *Notes, Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 51, núm. 3, pp. 926-928. Destacamos finalmente el estudio de NORMA ROSAS MARRÁN, «Elementos musicales del Quijote», en ROSAS MARRÁN, N. (ed.), *Actas del VI Coloquio Cervantino Internacional*. México, Guanajuato, VIII, 1994, pp. 75-98, y el de FRANCISCO J. LEÓN TELLO, «La música en el siglo del Quijote», en MELQUÍADES ANDRÉS MARTÍN *et al.* (eds.), *El siglo del Quijote (1580-1680)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 871-925.

⁶ «En Madrid conoció a algunos de los mejores músicos de la España de su época: Felipe Rogier, el maestro Capitán, Antonio Arratia, Bernardo Clavijo, etc., y a través del conde de Lemos, que se había constituido su protector, coincidió nada menos que con Cervantes, entonces también protegido del mismo prócer». Vid. LÓPEZ-CALÓ, J., *Historia de la Música Española*, vol. 3, *Siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 233. Para conocer más en detalle las relaciones del músico bergamasco con los hombres de letras coetáneos, vid. BASELGA ESTEVE, R., «Pedro Cerone de Bérgamo. Estudio biobibliográfico», en *Tesoro Sacro Musical*, núm. 54, 1971, pp. 8-102 y núm. 55, 1972, pp. 3-41. Véase como su figura es vilipendiada por MENÉNDEZ PELAYO en *Historia de las ideas Estéticas en España*. Madrid, C.S.I.C., vol. I, pp. 974.

⁷ «Lo cierto es que, como vio muy claramente Salazar, Cervantes no sólo no era músico profesional (ni tenía por qué serlo) como lo habían sido Montemayor, Gil Vicente y Juan de la Encina, sino que apenas se interesa por la música culta de su tiempo o, lo que es lo mismo a nuestros efectos, ésta no aparece reflejada en su obra [...] Y sin embargo, la riqueza y variedad de sus citas musicales y el extraordinario papel que juegan en su obra son también hechos incuestionables», ANTONIO

autor de finos contrapuntos con los que elaboraba romances muy bien conocidos por Cervantes, con Luis de Narváez y Enríquez de Valderrábano, en cuya *Silva de Sirenas* (1547) se incluye uno de los romances viejos que don Quijote recita «Ya cabalga Calafinos»⁸. Esto no quiere decir, sin embargo, que permanezca ajeno al ambiente musical del momento —incide, por ejemplo, en las innovaciones a la guitarra del músico-poeta, Vicente Espinel— tal y como nos demuestra el hecho de que sus alusiones a la práctica dependen, fundamentalmente, de la marca de género: en las composiciones de tipo pastoril Cervantes hace referencia a danzas e instrumentos que conoce principalmente por estar mencionados en las obras del mismo género de sus predecesores —así ocurre con las *Dianas* de Montemayor⁹ y de Gil Polo—; en las novelas, comedias y entremeses recoge, por el contrario, la práctica viva del pueblo. En consecuencia, una cosa son los pastores que aparecen en los libros, tañendo, cantando y danzando, y otra las fregonas, rufianes, pícaros, mozas de mesón, farsantes y barberos filarmónicos¹⁰.

GALLEGO, «La música en Cervantes», *op. cit.*, pp. 3-4. Vid. también ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes*, *op. cit.*, pp. 128-132.

⁸ El hecho de que en *El Quijote* aparezcan citados más de una docena de romances parece confirmar la tesis de Menéndez Pidal sobre la idea de que la obra fuera concebida como una parodia entremesil de romances. La difusión de los romances polifónicos que han llegado hasta nosotros fue grande (vid. VALCÁRCEL, C., «Problemas de edición de textos musicados en el Siglo de Oro», en ARELLANO, I. (ed.), *Crítica y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1991, pp. 529-544; SUBIRÁ, J., «El villancico literario-musical. Bosquejo histórico», en *Revista de Literatura*, tomo XXII, núm. 43.44, pp. 5-27), por lo que hoy conocemos la música de algunos de ellos. Entre los más significativos ANTONIO GALLEGO, «La música en Cervantes», *op. cit.*, pp. 4-5, cita los siguientes: «Mis arreos son las armas, / mi descanso pelear» —encontrado en *El Maestro* de Luis de Milán—; el del Conde Claros aparece tanto en el *Cancionero de Palacio* como en Salinas; el de Durandarte podrá encontrarse de nuevo en Milán. El romance de don Gayferos «Cavallero si a Francia ides» del retablo de Maese Pedro —y recuérdese al respecto la composición de Falla— se incluye tanto en el *Cancionero de Palacio* (núm. 113) como en el *Cancionero de Medinaceli*. QUEROL GAVALDÁ en su *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*. Barcelona, C.S.I.C., 1949, recoge una versión a tres voces del romance del MARQUÉS DE MANTUA «Dónde estás, señora mía», en el *Cancionero de Turín*, contemporáneo de Cervantes. En última instancia, el romance de Calaynos, citado por Sancho en la Segunda Parte del *Quijote*, nos ha llegado a través de la *Silva de Sirenas*, de ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO. Sobre éste vid. RUBIO, S., *Historia de la Música Española*, vol. 2, *Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, Alianza Música, pp. 134-135 y 225-227; LÓPEZ-CALÓ, *Historia de la Música Española*, vol. 3, *Siglo XVII*, *op. cit.*, p. 125, y MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, *op. cit.*, pp. 961.

⁹ Para un estudio de la música en Montemayor vid. DAMIANI, B. M., *Montemayor's Diana: Music and the Visual Arts*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.

¹⁰ «Las referencias a música y danzas en Cervantes son de diversa índole, de acuerdo con la obra o el pasaje en que se presentan: las más veces como comple-

A pesar de no citar a los vihuelistas arriba mencionados, Cervantes nos informa muy sutilmente de cómo la práctica teatral pierde poco a poco el uso de la vihuela de seis cuerdas —y con él su arte polifónico— y de la guitarra de cuatro para adoptar paulatinamente la guitarra de cinco cuerdas también conocida como *guitarra española*. En las representaciones de Lope de Rueda —según *El viaje entretenido* de Rojas, «tañían una guitarra / y ésta nunca salía afuera, / sino adentro, y en los bancos / muy mal templada y sin cuerdas»¹¹; Cervantes atribuirá a Pedro Navarro sacar la música que «antes cantaba detrás de la manta, al teatro público» y él mismo, introducirá en sus *Entremeses* dos guitarras tocadas a lo «rasgado», técnica inequívocamente española, acompañadas de sonajas al tono «correntío y loquesco» como sucede en *La gitanilla* y *La gran sultana*¹². Es más, el autor del *Quijote* cuidará mucho el empleo de dos términos distintos: *temple* y *afinación*. Afinar supone ajustar un sonido a un determinado diapason-modelo; templar se utiliza simplemente para disponer las cuerdas de un instrumento de manera que guarden entre sí los intervalos requeridos por su técnica. Es así como en la comedia de *El Rufián viudo* se dice *templar* las guitarras y en el *Quijote* se *afina* el arpa¹³, dado que ésta tiene las cuer-

mento indispensable para pintar el ambiente, sea el paisaje pastoril en las obras que acabo de mencionar, sea el medio ciudadano, descrito con tan agudo realismo, de las *Novelas ejemplares* y los *Entremeses*. En la obra magna de Cervantes intervienen ambos aspectos: ya son danzas, perfectamente organizadas, con ocasión de las bodas de Camacho, en pasajes donde Cervantes recuerda su primera disciplina literaria, que fue la égloga y la novela pastoril, o bien son alusiones a la música cotidiana en la vida del Caballero», vid. ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes*, op. cit., p. 127.

¹¹ Citamos a través de ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes*, op. cit., p. 142. Cervantes describe en el prólogo a las *Comedias y entremeses* esta práctica del siguiente modo: «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo», en MIGUEL DE CERVANTES, *Obras completas* (ed. de Ángel Valbuena Prat). Madrid, Aguilar, 1960, p. 179. Hemos utilizado esta edición por la comodidad de tener a mano, en su conjunto, una lectura aceptable de la obra cervantina.

¹² El pasaje en *La Gitanilla* es como sigue: «Y así granizaron sobre ella cuartos, que la vieja no se daba manos a cogerlos. Hecho, pues, su agosto, y su vendimia, repicó Preciosa sus sonajas, y al tono correntío y loquesco cantó el siguiente romance: «salió a misa de parida / la mayor reina de Europa» [...]', en CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., p. 776. Para el pasaje en *La gran sultana* vid. p. 397.

¹³ «Recorrida, pues, y afinada la harpa, Altisidora dio principio a este romance: ¡Oh tú, que estás en tu lecho / entre sábanas de Holanda / durmiendo a pierna tendida / de la noche a la mañana». Vid. CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (ed. de Francisco Rico). Barcelona, Crítica, 1998, II, cap. 44, p. 987. Más adelante encontramos la siguiente escena: «Hecho esto y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templóla, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinán-

das en progresión diatónica y no necesitan templarse como las violas o vihuelas¹⁴. Incluso allí donde se nos habla de la «templada lira» tañida por Calíope —tal y como sucede en *La Galatea*¹⁵— puede apreciarse una sutil referencia no a la lira clásica, que en este caso habría aparecido como «afinada lira», sino al instrumento que durante los últimos años del siglo XV se extendió por Italia, a medio camino entre la vieja viola y el naciente violín, y que fue conocido como *lira da braccio* —forma barroca llena de curvas y arabescos¹⁶.

Es precisamente en *La Galatea* donde mejor se recogen las prácticas cortesanas del momento: asistimos a un grupo de cuatro rabeles en una delicadísima música especial alternada con el canto¹⁷, así como a un trío simultáneo de canto, zampoña y rabel¹⁸. El canto —bien sólo o a dúo— suele corresponder a versos en décimas, sextinas, sonetos, estancias, octavas reales, silvas y villancicos. Tal vez el caso de polifonía más nutrida la encontremos en un villancico a seis voces donde se alterna la copla a solo y el estribillo en las voces restantes:

dola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto: *Suelen las fuerzas del amor / sacar de quicio a las almas / tomando por instrumento / la ociosidad descuidada* [...], II, cap. 46, pp. 1000-1001.

¹⁴ CERVANTES, *Obras Completas*, op. cit., pp. 550-551. «Y no es menos lírico aquel graciosísimo entremés *El rufián viudo*, que podría parecer una especie de popurrí o mosaico, al considerar que había en él trovas, danzas, música de gallarda, canario, villano y romances acompañados por dos guitarras que tañían dos personajes de la obra», MARTÍNEZ SHAW, G., «Lo musical en nuestro teatro clásico», op. cit., p. 199.

¹⁵ «Al dulce son de mi templada lira / prestad, pastores, el oído atento: / oiréis cómo en mi voz y en él respira / de mis hermanas el sagrado aliento», en *La Galatea*, CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., p. 745.

¹⁶ «Entre los instrumentos de arco antiguos se cuentan el rebec o rubebe, descendiente del *rabab* árabe y la viola. En los siglos XV-XVI, la viola tenía de 5 a 7 cuerdas afinadas por quintas y cuartas, además de dos cuerdas de resonancia que, junto al mástil, corren hacia el clavijero. Con él se emparenta la italiana *lira da braccio*, de comienzos del siglo XVI (¿Un precursor o un paralelo del violín?).» ULRICH MICHELS, *Atlas de Música*, I. Madrid, Alianza, 1987, p. 39.

¹⁷ «Porque luego, sin replicar cosa alguna, Tirsi sacó un rabel e hizo señal a Damon que lo mismo hiciese, a quien acompañaron luego Elicio y Lauso y todos los pastores que allí instrumentos tenían, y a poco espacio formaron una tan triste y agradable música que, aunque regalaba los oídos, movía los corazones a dar señales de tristeza con lágrimas que los ojos derramaban», en *La Galatea*, CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., p. 741 (Libro VI).

¹⁸ «Poco fue menester para ser Aurelio obedecido, porque luego Erastro tocó su zampoña, y Arsindo su rabel, al son de los cuales instrumentos, dando todos la mano a Elicio, él comenzó a cantar de esta manera: *Por lo imposible peleo, / y, si quiero retirarme, / ni paso ni senda veo: / que hasta vencer o acabarme, / tras sí me llevo el deseo*», en *La Galatea*, CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., p. 754 (Libro VI).

«todos seis entonaron sus voces y comenzando el uno y respondiendo todos y con muchos placenteros alaridos dieron principio a un gracioso villancico»¹⁹.

Incluso alguna vez el cantor introduce un preludio. De este modo nos indica que «muchos pastoriles instrumentos» daban una música no inferior a la que «suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbran». Es así como lira y zampoña junto a otros instrumentos entonan una especie de preludio instrumental que sirve, como el antiguo *silete* clásico, para hacer «pres- tar a los presentes un sosegado y maravilloso silencio», tras de lo cual el pastor Orompo recita sus desoladas octavas²⁰.

Muy distintas a éstas son las referencias que aparecen en los *Entremeses y Comedias*: en *La guarda cuidadosa* una fregona cantarina que se acompaña al son de los platos es cortejada por un sacristán «músico de campanas»²¹; en *El gallardo español* se sirve a su vez de campanas y atabales para diferenciar, recogiendo la tradición organológica de cada pueblo, a las ordas cristianas de las

¹⁹ Vid. *La Galatea*, CERVANTES, *Obras Completas*, op. cit., p. 7152.

²⁰ «Acomodados, pues, en sus asientos estaban, después que la zampoña de Erastro y la lira de Lenio y los otros instrumentos hicieron prestar a los presentes un sosegado y maravilloso silencio», en *La Galatea*, CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., p. 671. Más adelante encontramos el siguiente texto: «y era de suerte que, concordándose el son de la triste música y el de la alegre armonía de los jilguerillos, calandrias y ruiseñores, y el amargo de los profundos gemidos, formaba todo junto a un extraño y lastimoso concepto, que ni hay lengua que encarecerlo pueda. De allí a poco espacio, cesando los demás instrumentos, solos los cuatro de Tirsi, Damon, Elicio y de Lauso se escucharon, los cuales, llegándose al sepulcro de Meliso, a los cuatro lados del sepulcro se pusieron, señal por donde todos los presentes entendieron que alguna cosa cantar querían, y así les prestaron un maravilloso y sosegado silencio [...]», en *La Galatea*, CERVANTES, *Obras Completas*, op. cit., p. 741. Gerardo Diego se pronuncia sobre la función del silencio en Cervantes: «Como todo ser profundamente espiritual, Miguel se sentía sólo a gusto en el regazo aterciopelado del silencio. Sed de música callada, de soledad sonora, rara vez saciada en sus trajines y desgracias. Por los oídos de Miguel, el ya declinante autor del *Quijote*, pobres oídos maltratados a voces, denuestos, votos, amenazas, gritos desgarradores de galeotes, cautivos, reclusos, niños abandonados, engañadas mujeres, cruzaban, volaban imaginariamente inmemoriales, recuerdos acústicos de toques estridentes, pero no maldecidos, sino benditos en la sublimidad heroica del instante, junto a hondas lagunas de sepulto silencio». Vid. GERARDO DIEGO, «Cervantes y la música», op. cit., p. 12.

²¹ «**Sacristán**: ¿Hasle dado alguna música concertada? **Soldado**: La de mis lamentos y congojas, la de mis ansias y pesadumbres. **Sacristán**: Pues a mí me ha acontecido dársela con mis campanas a cada paso [...]». Más adelante: «**Soldado**: [...] Pero, ¿qué voz es ésta? Sin duda es la de mi Cristina, que se desenfada cantando cuando barre o friega. (*Suenan dentro platos, como que friegan y cantan*): **Sacristán de mi vida, / tenme por tuya, / y, fiado en mi fe, / canta aleluya**», CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., pp. 564-565 y 567 respectivamente.

moras, respectivamente²²; en *El rufián dichoso* aparece el sacabuche —instrumento parecido al trombón de varas— y su nombre es puesto en boca de un criado y no del músico para confundir con su sentido burlesco²³; y en *Pedro de Urdemalas* se presenta una «gaita zamorana» —una especie de dulzaina— en la cual «suenan dentro todo género de música»²⁴.

Al margen de estas apreciaciones que nos informan de ciertos hábitos sociales, asistimos en las *Novelas ejemplares*, a una escena que nos indica muy bien el talante de Cervantes frente al recurso musical. En *El celoso extremeño*, el llamado Loaysa muestra su habilidad como instrumentista, puesto que en una guitarra «algo grasienta y falta de algunas cuerdas» era capaz de tañer «sones alegres y regocijados», mientras que como cantante entona con cierta gracia romances de moros y moras. No era menos bueno como maestro el tal Loaysa, quien enseñaba a «tañer a algunos morenos y otra gente pobre». El negro Luis siente envidia, ya que no tiene mala disposición, pero sólo conoce tonadas anticuadas como la de *La estrella de Venus*. Loaysa encuentra que «a juzgar por el órgano de la voz, que es atiplada, debéis cantar muy bien (castrati), pero «la mejor voz del mundo pierde sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ahora sea de guitarra, o de clavicémbano, de órgano o de arpa»; aunque lo que le conviene al negro es la guitarra, «por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos». Como ejercicio le canta Loaysa algunas «tonadicas nuevas» y un «romancito agudo», siempre en su guitarra, tocada «baja y suavemente» y que, ahora a lo menos, estará «bien encordada y mejor templada». Así comenzó un recital que acabó a la madrugada con «el endemoniado son de zarabanda» ante un negro que, el pobre ni sabía «ni supo jamás hacer un cruzado», la postura más fácil de los dedos sobre los trastes de la guitarra. Este efecto de comicidad viene reforzado por la forma en que los amigos de Loaysa avisan de su nocturna presencia con la señal convenida, «que era tocar una trompa de París». Este instrumento consistía en un trozo curvo de acero que se sujetaba entre los dientes del tañedor. Una laminilla vibraba produciendo un sonido tan débil que apenas lo puede escuchar quien lo toca. La vibración repercute en la caja craneana

²² «*Arlaxa*: El tantarán del atabal herido, / el bullicio de guerra y el estruendo / de gruesa y disparada artillería / es para mí suave melodía», CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., p. 217.

²³ Vid. CERVANTES, *El rufián dichoso* en *Obras completas*, op. cit., pp. 334 y ss.

²⁴ «*Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana; salen todos los que pudieren con ramos, principalmente Clemente, y los Músicos entran cantando esto: Niña, la que esperas, / en reja o balcón, / advierte que viene / tu polido amor*», CERVANTES, *Pedro de Urdemalas* en *Obras completas*, op. cit., p. 511.

como cuerpo de resonancia, y permite cierta técnica y música agradable, pero en extremo apagada, con lo cual no se comprende cómo los amigos de Loaysa podrían avisar a éste desde la calle²⁵.

En la misma novela Cervantes introduce unas coplillas de gran predicación en Sevilla («Madre, la mi madre, / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo / no me guardaréis»), musicadas por Pedro Ruimonte (1565-1627)²⁶, al igual que la conocida como «Dos ánades, madre / que van por aquí, / mal penan por mí», puesta en música por Juan de Anchieta, se introduce en *La ilustre fregona*²⁷. Una referencia encubierta al romance «cata el lobo do va Juanica» conservado en Salinas (1577) se escucha en *El coloquio de los perros*, donde los «pastores reales cantaban con voces tan roncas que, solas o juntas, parecía no que cantaban, sino que gritaban o gruñían»²⁸.

Introducírnos, ya en el tramo final de nuestra exposición, en la música del *Quijote* sería demasiado inocente y precipitado. Únicamente diremos que don Alonso Quijano, tañedor del romance de Caláinos²⁹, conoce, tal y como se indica en el cap. LXVII de la II parte, un gran número de instrumentos, entre otros los albogues, confundidos durante mucho tiempo con una especie de obóe y que en realidad no son, tal y como indica el caballero, sino chapas a modo de candeleros de azófar³⁰. De este loco egregio dice la doncella amiga de Altisidora: «Menester será que se le ponga un laúd, que sin duda don Quijote querrá darnos música, y no será mala, siendo suya»³¹.

Y concluimos aquí este camino que ha intentado ser una visita por ciertos lugares en algunos de los cuales nadie antes se había

²⁵ Vid. ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes*, op. cit., pp. 167 y 252. Para este episodio vid. CERVANTES, *Obras completas*, op. cit., pp. 906 y ss.; GERARDO DIEGO, «Cervantes y la música», op. cit., pp. 19 y 20; FRANCISCO YNDURÁIN, «Motivos musicales en Cervantes», op. cit., p. 31.

²⁶ Sobre Pedro Ruimonte vid. SAMUEL RUBIO, *Historia de la Música Española, II*, op. cit., pp. 95 y 153; J. LÓPEZ-CALÓ, *Historia de la Música Española, III*, op. cit., p. 38; y N. A. SOLAR-QUINTES, «Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música», en *Anuario musical*, XII, 1957, pp. 167-200.

²⁷ Vid. *Cancionero Musical de Palacio* (ed. Joaquín González Cuenca, núm. 177); MIGUEL QUEROL, *La música en las obras de Cervantes*, op. cit., p. 85; ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes*, op. cit., pp. 168-169; ROMEU FIGUERAS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, IV-2. Barcelona, C.S.I.C., 1965, pp. 333-334.

²⁸ Vid. CERVANTES, *Coloquio de los perros*, en *Obras completas*, op. cit., p. 1001.

²⁹ Vid. CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., II, cap. 9, p. 698.

³⁰ Sobre esta cuestión vid. ADOLFO SALAZAR, *La música en Cervantes*, op. cit., p. 174, y GERARDO DIEGO, «Cervantes y la música», op. cit., pp. 18-19. Vid. este episodio en CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., pp. 1176-1177.

³¹ Vid. CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., II, cap. 46, p. 1000.

detenido. A nuestro juicio, falta todavía un estudio exhaustivo —a pesar de la felicidad de los arriba citados— que descubra en Cervantes primero, todo guiño al trasunto musical que en ocasiones hace, con la asunción de unas referencias semánticas de las que el tiempo, desgraciadamente, se ha ocupado de alejarnos³²; en segundo lugar, es necesario determinar la función literaria tanto de las músicas que suenan —las de las comedias y entremeses— como de las que no suenan y son evocadas en otros puntos, tarea ardua que requiere una especial sensibilidad tanto a la técnica musical como a la sutura literaria. No obstante, en el camino podrán oírse las palabras que Lucinda pronuncia en la Parte Primera del *Quijote*: «la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu»³³.

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN
Universidad de Castilla-La Mancha

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1996): *La música y la literatura en el renacimiento español*. Madrid, Instituto Cervantes.
- A.A.V.V. (1997): *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como presentación y fusión de las artes*. Anthropos, Huellas del Conocimiento, Extra núm. 1.
- BASELGA ESTEVE, R. (1971): «Pedro Cerone de Bérnago: estudio biobibliográfico», en *Tesoro Musical*, núm. 54, pp. 8-102.
- (1972): «Pedro Cerone de Bérnago. Estudio biobibliográfico», en *Tesoro Sacro Musical*, núm. 55, pp. 3-41.
- *Cancionero Musical de Palacio*, (ed. de Joaquín González Cuenca). Madrid, Visor.
- CARDONA, A. (1983): «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (loa para zarzuela y zarzuela) y a través de la loa de *La púrpura de la rosa*», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro antiguo español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, 3 vols. Madrid, C.S.I.C., pp. 1077-1089.
- CERVANTES, M. DE (1960): *Obras completas* (ed. de Ángel Valbuena Prat). Madrid, Aguilar.
- (1998): *Don Quijote de la Mancha* (ed. Francisco Rico). Barcelona, Crítica.
- DAMIANI, B. M. (1983): *Montemayor's Diana: Music and the Visual Arts*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- DIEGO, G. (1951): «Cervantes y la música» en *Anales Cervantinos*, vol. I, pp. 5-40.

³² Vid. AA.VV., *La música y la literatura en el Renacimiento español*. Madrid, Instituto Cervantes, 1996; y R. LOUZA Pardo, «Pertinencia de elementos musicales en literatura», en 1616, *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 3, 1980, pp. 53-65.

³³ Vid. CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., I, cap. 28, p. 322.

- ELÚSTIZA, J. B. (1917): «La música en la obra de Cervantes», en *Estudios Musicales*, I. Madrid, pp. 7-25.
- ESPINÓS, V. (1947): *El Quijote en la música universal*. Barcelona, Instituto de Musicología.
- ESQUIVALL-HEINEMANN, B. P. (1993): *Don Quijote's Salli into the World of the Opera*. New York, Peter Lang.
- FERNÁNDEZ SHAW, G. (1961): «Lo musical en nuestro teatro clásico», en *Ábside*, vol. XXV, núm. 2, pp. 180-200.
- FIGUERAS, R. (1965): *La música en la corte de los Reyes Católicos*. Barcelona, C.S.I.C., vol. IV.
- FLYNN, S. J. (1984) *The Presence of Don Quixote in Music*. Tesis doctoral no publicada, University of Tennessee.
- GALLEGO, A. (1990): «La música en Cervantes» en Ministerio de Educación y Ciencia (1990): *Música en la obra de Cervantes*. Madrid, Monumentos Históricos de la Música Española, CD. M. 45.956-1990, pp. 3-13.
- GARCÍA LORENZO, L. (1989): «El elemento folklórico musical del teatro español del XVII: de lo sublime a lo burlesco», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 3, pp. 67-78.
- HAYWOOD, CH. (1947): «Musical Settings to Cervantes Texts», en Flores, A. (ed.), *Cervantes across the Centuries*. New York, The Dryden Press, pp. 253-263.
- ISTEL, E. (1929): «Die Musik im D. Quijote» en *Die Musik*, vol. XXI (febrero).
- LAIRD, P. R. (1995): «Songs of Mortals: Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain, by Luise K. Stein», en *Notes, Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 51, núm. 3, pp. 926-928.
- LEÓN TELLO, F. J. (1996): «La música en el siglo del Quijote», en Melquíades Andrés Martín et al. (eds.), *El siglo del Quijote (1580-1680)*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 871-925.
- LÓPEZ-CALÓ, J. (1983): *Historia de la música española. III, Siglo XVII*. Madrid, Alianza Música (ed. de 1998).
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1987): «Las canciones populares en *La casa de los celos*», en *Anales Cervantinos*, vol. XXIV.
- LOUZA Pardo, R. (1980): «Pertinencia de elementos musicales en literatura», en 1616, *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 3, pp. 53-65.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1883-1891): *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols. Madrid, CSIC (ed. 1949).
- MICHELS, U. (1987): *Atlas de Música, I*. Madrid, Alianza.
- PULICE, A. A. (1982): «El stile rappresentativo en la comedia de teatro de Calderón», en MacGaha, M. D. (ed.), *Approaches to the Theater of Calderon*. Washington, D.C., University Press of America, pp. 215-229.
- QUEROL GAVALDA, M. (1949): *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona, Ed. Comitalia.
- (1949): *Cancionero Musical de la Casa Medinaceli (S. XVI)*, vol. I. Barcelona, C.S.I.C.
- (1956a): *Romances y letras a tres voces (siglo XVII)*, vol. I, II, III. Barcelona, CSIC.
- (1956b): «El Villano en la época de Cervantes», en *Anuario Musical*, XI, pp. 13-28.
- (1971): *La música en las obras de Cervantes. Romances, Canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*. Madrid, Unión Musical Española.
- (1981): *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona, Diputació Institute del Teatre.
- RODA, C. DE (1905): *Ilustraciones del «Quijote». Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con ocasión del tercer centenario de «El Ingenioso Hidalgo*

- Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez.
- ROSAS MARRÁN, N. (1994): «Elementos musicales del *Quijote*», en Rosas Marrán, N. (ed.), *Actas del VI Coloquio Cervantino Internacional*. México, Guanajuato, VIII, pp. 75-98.
- RUBIO, S. (1983): *Historia de la música española, II, Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, Alianza Música (ed. de 1998).
- RUIZ LAGOS, M. (1969): «Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VI, pp. 1-15.
- SAGE, J. (1956): «Calderón y la música teatral», en *Bulletin Hispanique*, vol. LVIII, pp. 275-300; con el título de «The Function of Music in the Theatre of Calderón», en Varey, J. E. (ed.), *Critical Studies of Calderón's Comedias*, vol. XIX de *P. Calderón de la Barca, Comedias, facsimile edition*. Londres, Gregg, International-Tamesis, Books, pp. 209-230.
- (1970): «Textos y realización de *La Estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón», en Hache, H. (ed.), *Hacia Calderón. Primer Coloquio Anglo-germano de Exeter, 1969*. Berlín, Walter de Gruyter, pp. 37-52.
- SALAZAR, A. (1948): *Cuatro letrillas de Cervantes: 1. Madre, la mi madre. 2. Los comendadores. 3. Para un sevillano. 4. Arrojastes el agua niña*. México, Ediciones Mexicanas de Música.
- (1961): *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid, Ograma.
- SOLAR-QUINTES, N. A. (1957): «Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música», en *Anuario Musical*, XII, pp. 167-200.
- STEIN, L. K. (1983): «Música existente en las comedias de Calderón de la Barca», en García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, 3 vols. Madrid, C.S.I.C., pp. 1161-1172.
- (1993): *Songs of Mortals, Dialogues of Gods: Music and Theater in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press.
- STROUD, M. (1982): «Stylistic Considerations of Calderón's Opera Librettos», en *Crítica Hispánica*, pp. 75-82.
- SUBIRÁ, J. (1962): «El villancico literario-musical. Bosquejo histórico», en *Revista de Literatura*, tomo XXII, núm. 43-44, pp. 5-27.
- VALCÁRCEL, C. (1991): «Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro», en Arellano, I. (ed.), *Crítica y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, pp. 529-544.
- YNDURÁIN, F. (1990): «Motivos musicales en Cervantes», en Ministerio de Educación y Ciencia (1990): *Música en la obra de Cervantes*. Madrid, Monumentos Históricos de la Música Española, CD. M. 45.956-1990, pp. 14-38.