

El elemento musical en la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*

The Musical Element in the Novel *Don Quixote de la Mancha*

Fernando Pérez Ruano

Doctor en Humanidades, musicólogo y compositor
ESPAÑA
fernandoruano@hotmail.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.2, 2018, pp. 175-189]

Recibido: 29-05-2017 / Aceptado: 19-06-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.16>

Resumen. El presente estudio ha tenido como principal objetivo la discriminación del elemento musical inserto en la novela cervantina y su catalogación en tres grandes bloques: el organológico; el musical, expresado en los géneros *romance* y *canción*, principalmente; y las referencias textuales de carácter musical. También, por su connotación musical, se ha abordado el contenido de la danza. Mediante el estudio y análisis realizado se ha alcanzado un variado muestrario de conclusiones referidas tanto a los parámetros discriminados como a otros de orden sociológico y cultural de la España de la época de la cual Cervantes en su obra se nos muestra como un buen conocedor de los usos y costumbres de las gentes de aquel tiempo.

Palabras clave. *Quijote*; Cervantes; organología; música; canciones; romances.

Abstract. The main aim of the present research has been the differentiation of the musical element which is inserted in the universal Cervantine novel and its categorization into three main segments: an organological one, a musical segment shown in the ballad and the song genres and finally the textual references which have musical characteristics. Furthermore, the content of the dance has been dealt with as well. Due to the study and analysis done, a varied range of conclusions has been reached and they are related to both differentiated parameters and other cultural and sociological features found in Cervantine Spain, which were well-known by Cervantes. His works show his perfect knowledge of the customs and traditions of the common people at that time.

Keywords. *Quixote*; Cervantes; Organology; Music; Songs; Ballads.

Abordar la lectura del Quijote supone adentrarse musicalmente en un mundo de romances, de canciones, de danzas, de alusiones, de menciones y de referencias musicales que constituyen un plural y abundante mosaico de elementos musicales de diferente tipología.

El presente estudio, de título «El elemento musical en la novela cervantina *Don Quijote de La Mancha*», contiene una discriminación del mencionado elemento musical agrupada en tres grandes bloques: la organología¹; su música propiamente dicha focalizada en dos géneros, el romance y la canción; y las referencias textuales de contenido musical halladas en el seno del texto cervantino.

Del primer escrutinio de nuestro análisis se desprende que de los 52 capítulos de la Primera parte de la obra, 20 contienen algún tipo de alusión musical y, de los 74 que conforman la Segunda, en 37 hay alguna referencia musical². Muchas son de carácter organológico y en 17 de los 20 capítulos que tenían alguna cita o alusión musical en la Primera parte se hace mención a algún instrumento incluida la voz humana³. Igualmente, en la Segunda parte, de los 37 que contenían alguna mención musical, en 35 de ellos figura la alusión a algunos de los instrumentos musicales que por orden alfabético son los siguientes: albogue, arpa, atabal, atambor, bocina, campana, cascabel, chirimía, churumbela, clarín, corneta, cuerno, dulzaina, flauta, gaita zamorana, guitarra, laúd, pandero, pífano, rabel, sacabuche, salterio, silbato de cañas, sonaja, tambor, tamboril, tamborino, trompeta, vihuela, voz y zampoña. Cervantes cataloga estos instrumentos de manera singular, según su funcionalidad social y su uso⁴, y los distingue en dos bloques: los que él

1. Entre las diversas acepciones que podemos encontrar del término *organología*, la más afín al presente estudio es aquella que se define como el estudio descriptivo y analítico de los instrumentos musicales focalizando este en aspectos científicos y técnicos y no en los de la música en sentido general. Son parcelas esenciales de la *organología* la clasificación analítica de los instrumentos de diferentes épocas y culturas, su evolución histórica y sus usos musicales pero no el abordar los géneros asociados a ellos o su repertorio.

2. La discriminación llevada a cabo por la cual nos manifestamos en estos términos estadísticos-cuantitativos ha sido la de contemplar cualquier tipo de expresión y/o referencia musical sin que en estos preliminares sea catalogada su tipología.

3. Sobre la *voz*, como instrumento musical, y el *canto*, como expresión musical ejecutada por la voz, precisamos que hemos generalizado las alusiones que Cervantes realizó sobre ellas en su novela. Ahora bien, si discriminamos ambas, el resultado estadístico es abrumadoramente superior en favor del canto sobre la mención a la voz pues las alusiones y menciones expresas a esta como instrumento musical se producen en los capítulos 6, 11, 14, 42 y 43 de la Primera parte y en el 70 de la Segunda; sin embargo, las menciones, alusiones, referencias y acciones directas al canto se localizan en los capítulos 6, 11, 12, 14, 22, 24, 27, 37, 43, 50 y 51 de la Primera parte y en el 9, 12, 19, 24, 25, 26, 38, 44, 46, 48, 51, 54, 62, 67, 68, 69, 70 y 74 de la Segunda. En este escrutinio no han sido tenidas en cuenta aquellas referencias de Cervantes al canto de los pájaros (I, 50), de búhos (I, 13) o de cualquier otra índole y procedencia que no sea la humana, salvo el canto de los ángeles en los aires (I, 37).

4. Las posibilidades de clasificación de los instrumentos musicales siempre han sido plurales, razón por la cual su catalogación ha sido objeto de discrepancias entre musicólogos e historiadores, pero es obvio que en este mosaico instrumental que Cervantes nos presenta en su universal novela se encuentran las tres grandes familias instrumentales: los de golpe o percusión, los de viento y los de cuerda. Para la discriminación de los instrumentos musicales ha sido necesario establecer criterios musicológicos

denomina «pastoriles» y a los que llama «bélicos». Los primeros tendrían como característica principal tener un potencial sonoro «suave» y, con excepción de los aerófonos, poder acompañar el canto que el mismo instrumentista realizaría generalmente⁵; los segundos contrastarían con los anteriores en su potencial sonoro «fuerte» siendo en muchos casos instrumentos más propios de señales que de ejecuciones melódicas⁶.

Los instrumentos de esta época presentaban algunas peculiaridades propias como su afinación, más grave que la actual, los materiales de construcción, su manufactura y, entre otras, sus posibilidades de agrupación. Los cordófonos⁷, cuya naturaleza y producción sonora era diversa, experimentaron (algunos de ellos) en los países del Mediterráneo, en general, y en España, en particular, importantes modificaciones en la manera de llevar a efecto su producción sonora que dio en consecuencia una nueva forma de tañer estos instrumentos y, a su vez, nuevas formas de interpretación y de abordar las músicas de aquella época.

En cuanto a las músicas del *Quijote*, Cervantes se muestra como buen conocedor de las características e idiosincrasia del pueblo español en materia musical

funcionales pues sin ellos la anterior nómina instrumental quedaría sujeta al albedrío interpretativo de cada investigador, por lo que hemos adoptado dos criterios fundamentales: *uno*, en algunos casos las diferentes acepciones terminológicas obedecen más a la discriminación de un instrumento de otro semejante en función de su tamaño que a la diferenciación consustancial que entre ellos tengan; un claro ejemplo suponen el tambor, el tamboril o el tamborino, cuya diferencia estriba únicamente en el tamaño y, en ocasiones, en la procedencia lingüística del término; *dos*, la concepción que de instrumento musical debe tenerse para aceptar como tal a objetos que, si bien producen sonidos ya sea por su elementalidad sonora o por su finalidad y posibilidades musicales, no podrían ser considerados como tales si no fuera bajo la concepción de que un instrumento musical es todo objeto que, siendo manufacturado o no para que desarrolle una función musical, este la desempeña si en el determinado contexto en el que lo hace es válido y, por lo tanto, admitido; dos nuevos ejemplos pueden evidenciar lo afirmado: las palmas en el flamenco y la singular botella labrada utilizada en muchas de nuestras manifestaciones folclóricas y en los ciclos de cánticos de Navidad. Pero, además, no debemos olvidar que Cervantes nos presenta al principal personaje de su novela, a don Quijote, como alguien que transforma la realidad y, por lo tanto, algunas cosas de la vida cotidiana adquieren en su mente formas y funciones que no son reales. Valgan como ejemplo la aventura de los molinos de viento que para él son gigantes (I, 8) o el sonar de un cuerno que un porquero produce para recoger a los cerdos y que nuestro hidalgo interpreta musicalmente como una señal de bienvenida a un importante castillo (I, 2). Ver como referencia Roda, 1905.

5. Los instrumentos «pastoriles» de Cervantes son los siguientes: rabel, zampoña, flauta, gaita, laúd, vihuela, guitarra, salterio, arpa, tamboril, tamborino, silbato de cañas, cuerno, cascabel, albugue, pandero, sonaja y dulzaina.

6. Los instrumentos denominados «bélicos» por Cervantes son: trompeta, sacabuche, pífano, clarín, chirimía, churumbela, corneta, bocina, atabal, campana, atambor y tambores. Entendemos también que el calificativo de «bélicos» estaría relacionado con el uso de algunos de estos instrumentos en los ámbitos castrenses a los que nuestro insigne escritor tan ligado estuvo antes de dedicarse al ejercicio de las letras.

7. Reciben esta denominación aquellos instrumentos en los que el elemento vibratorio que produce el sonido es una cuerda tensada entre dos puntos cuyos parámetros sonoros dependerían de su longitud, grosor y tensión, principalmente, así como del elemento que las pusiera en vibración y la naturaleza de ambos.

y focaliza esta en dos géneros principales: el *romance*⁸ y la *canción*⁹. Sobre el primero, hay muchos romances de los que no se tiene testimonio musical pudiendo haber tomado prestado la melodía de cualquier otro, especialmente de aquellos que solían ser más populares y tuvieron mayor aceptación entre las gentes. En el *Quijote* son muy numerosas las referencias, alusiones o citas de versos sueltos que, perteneciendo a algún romance, no son aludidos o pronunciados con sentido

8. Cuando se pretende definir el *romance*, tan solo resulta sencilla la parte formal: un número indeterminado de versos octosílabos cuya rima asonante se repite constantemente en los versos pares. El romance, como género, tiene además otros atributos que lo caracterizan ya que, en principio, es una canción popular de sencilla línea argumental y de estilo narrativo y realista con un lenguaje llano y directo. Sus orígenes se remontan a tiempos pretéritos y por su carácter, eminentemente popular, están sujetos a la mutabilidad de la transmisión oral y a las alteraciones del lenguaje así como a sus diferencias regionales de dicción. El romance siempre sufre alteraciones ya sea a través de versos que se suprimen o se incorporan o bien porque se modifica su dicción. Tales alteraciones no implican que el romance pierda belleza en la medida en la que cambia o desaparece el texto primitivo sino que muchas veces esta aportación anónima y colectiva acrecienta y enriquece sus valores poéticos y dramáticos. La pervivencia del romance está ligada a su popularidad, a su utilidad, a la actualidad y vigencia de su contenido, a su adaptabilidad al medio social en el que se expone haciéndose así necesario en el día a día de las gentes que, a su vez, le convierten en símbolo. La unión de texto y música en el romance tiene su origen en los antiguos cantares de gesta. Los grandes poemas de la poesía heroica de los cantares de gesta se convirtieron en narraciones breves o romances. Según Menéndez Pidal, «los romances primitivos son fragmentos de los cantares de gesta recordados de memoria y modificados por la intervención subjetiva del que los canta». Ver Menéndez Pidal, 1916, pp. 233-289. Este mismo autor afirma también que así se formaron muchos de los romances viejos que de la tradición se recogieron después en el siglo XVII pues originariamente estos fragmentos fueron hechos populares y después tradicionales. Ver Menéndez Pidal, 1924, pp. 415-425. Los romances han llegado a nosotros a través de varias fuentes: cancioneros manuscritos, como el famoso *Cancionero Musical de Palacio*, que conserva las canciones de la corte de los Reyes Católicos; antologías impresas, como el *Cancionero General*, recopilado por Hernando del Castillo (1511); romanceros, es decir, volúmenes formados exclusivamente por romances, como el famosísimo *Cancionero de romances*, publicado por el tipógrafo Martín Nucio en Amberes (hacia 1547); pliegos sueltos o cuadernillos de cuatro hojas que se vendían por ferias y ciudades a muy bajo precio y que por su fragilidad se han perdido en su mayor parte; y por la tradición oral. Los cuatro primeros son, musicalmente, recopilaciones y transcripciones de las melodías con las que se acompañaban y difundían los romances que, según su temática, se clasificaban en: *romances históricos*, que trataban temas históricos o legendarios pertenecientes a la historia nacional, como las hazañas del Cid o los basados en el rey don Rodrigo; y *romances carolingios*, que se basaban en los cantares de gesta franceses, como la batalla de Roncesvalles, Carlomagno, etc.

9. La *canción* es una forma de expresión musical en la que la voz humana desempeña el papel principal y tiene encomendado un texto. El término *canción*, de forma genérica, también puede atribuirse a cualquier música que se cante. El texto de la canción suele servirse casi siempre de un poema estrófico con versos de una extensión breve y uniforme, con rima sencilla y a menudo algún tipo de estribillo. Los temas de los textos son muy variados, aunque el amor y los sentimientos humanos son probablemente los más habituales. En una canción puede considerarse que su música es fundamentalmente su melodía, tenga o no acompañamiento. Esta puede crearse para adaptarse a un texto ya existente, o viceversa, crearse un texto para adaptarse a una melodía, o bien, crearse ambas conjuntamente. La música de una canción en su relación con el texto da origen a la forma que, por lo general, está en función de cómo se manifieste en la música la estructura global del texto. Forma y sonido se solapan ya que los elementos sonoros como la métrica y la rima en la poesía y el ritmo y las cadencias en la música, son los que articulan su estructura.

musical. En ocasiones son expuestos como frases proverbiales, como dichos o como expresiones coloquiales y, además, debemos tener en cuenta que no todos los romances gozaron de tonada propia y que los cancioneros de la época tampoco recogieron el testimonio musical de este o aquel romance con su tonada, fuera esta propia o no. En el marco de nuestra investigación, hemos observado algunas cuestiones a este respecto de obligada alusión aquí como las diferentes referencias que, sobre la nomenclatura de los romances, se han expresado pues algunos de estos tienen título y otros no; en algunos coincide el título con los primeros versos del romance y, sin embargo, en otros no se da esta circunstancia y así, dependiendo de cómo se referencien, puede darse a entender que se trata de romances diferentes cuando, en realidad, son el mismo. También en ocasiones el romance adquiere el nombre de su protagonista si este fue una figura principal o destacada por la razón que fuera: su rango social, hazañas realizadas, hechos atribuidos, etc. Con esta pluralidad pudiera parecer que la nómina de romances expuesta en la novela cervantina fuera mucho más amplia de lo que en realidad es. Sirvan de ejemplo el *Romance de Moriana*, título adquirido de uno de los personajes que figuran en la narración de la primera salida de don Quijote, que en diálogo con otros personajes se intercalan los siguientes versos: «Mis arreos son las armas / mi descanso es pelear [...]», que a su vez se encuentran insertados en otro romance que comienza —dándole título— con los versos: «Con pavor recordó el moro [...]». Otro ejemplo es el *Romance de Guarinos*, también referenciado con los versos «Mala la hubisteis franceses en esa de Roncesvalles», como «Romance de Roncesvalles» o «Caballero, si a Francia ides». Un ejemplo más podría ser el *Romance del Conde Claros de Montalbán*, también aludido mediante los versos con los que comienza «Medianoche era por filo»¹⁰. La catalogación de romances mencionados, aludidos, referenciados o evocados por Cervantes en la Primera parte de su obra, según los criterios mencionados anteriormente, son los siguientes: *Mis arreos son las armas* (I, 2), *Lanzarote del Lago* (I, 2 y 13), *Marqués de Mantua y de Valdovinos* (I, 5), *La mañana de San Juan* (I, 5), *Yo sé Olalla que me adoras* (I, 11), *Cardenio en Sierra Morena —Por unos puertos arriba—* (I, 23 y 24), *Quién menoscaba mis bienes —ovillejo—* (I, 27); y en la Segunda: *Roncesvalles —Guarinos—* (II, 9), *Calaynos* (II, 9), *Conde Claros de Montalbán* (II, 9), *No hay amigo para amigo* (II, 12), *Durandarte* (II, 23), *Don Gayferos* (II, 26 y 64), *Rey don Rodrigo* (II, 23 y 33), *Penitencia del rey don Rodrigo* (II, 33), *Rey Favila* (II, 34), *Oh, tú que estás en tu lecho* (II, 44), *Suelen las fuerzas de amor* (II, 46), *Escucha mal caballero* (II, 57), *Don Rodrigo de Lara* (II, 60) y *Pastorcito, tú que vienes —villancico—* (II, 73). El segundo género musical al que hacíamos referencia anteriormente, la *canción*, es menos abundante que el romance. En la Primera parte localizamos: *Canción de Abindarráez y Jarifa* (I, 5), *Canción desesperada* —también conocida

10. Quizás la falta de normalización al mencionar o referenciar estos romances proceda de la propia idiosincrasia del romance así como del criterio del transcriptor que los plasmó en el cancionero o documento correspondiente. La transmisión oral, vehículo principal de su divulgación, ha sido siempre caprichosa y, por consiguiente, simplemente hay que aceptar esto como característica que, a su vez, supone un elemento de personalidad propia del género y, como ya dijimos anteriormente, hemos de tener presente que muchos versos que formaban parte de los romances se empleaban en este tiempo de manera habitual como frases estereotipadas, dichos más o menos coloquiales o simplemente como expresiones utilizadas en el lenguaje cotidiano.

como *Canción de Grisóstomo*— (I, 12, 13 y 14), *Santa amistad* (I, 27), *Marinero soy de amor* (I, 43) y *Dulce esperanza mía* (I, 43); y en la Segunda: *Dadme, un término que siga* (II, 12), *A la guerra me lleva* (II, 24), *De la dulce mi enemiga* (II, 38), *Ven, muerte, tan escondida* (II, 38), *Amor, cuando yo pienso* (II, 68) y *En tanto que en sí vuelve Altisidora* (II, 69)¹¹.

11. Los romances *Mis arreos son las armas* (I, 2), *Lanzarote del Lago* (I, 2 y 13), *Marqués de Mantua y de Valdovinos* (I, 5), *La mañana de San Juan* (I, 5), *Cardenio en Sierra Morena —Por unos puertos arriba—* (I, 23 y 24); *Durandarte* (II, 23), *Don Gayferos* (II, 26 y 64), *Rey don Rodrigo* (II, 23 y 33) y *Pastorcito, tú que vienes —villancico—* (II, 73) han sido objeto de pormenorizado estudio y análisis al igual que las canciones *Dulce esperanza mía* (I, 43) y *De la dulce mi enemiga* (II, 38) en Pérez Ruano, 2016, pp. 68-124. De los romances: *Yo sé Olalla que me adoras* (I, 11), *Quién menoscaba mis bienes —ovillejo—* (I, 27); *Roncesvalles —Guarinos—* (II, 9), *No hay amigo para amigo* (II, 12), *Penitencia del rey don Rodrigo* (II, 33), *Rey Favila* (II, 34), *Oh, tú que estás en tu lecho* (II, 44), *Escucha mal caballero* (II, 57) y *Don Rodrigo de Lara* (II, 60) no hemos localizado documento musical alguno que contenga versos pertenecientes a estos romances. En cuanto al romance *Calaynos* (II, 9), Sancho se refiere a él en contraposición de aquel que habían oído cantar a un labrador cuando al amanecer entraban en El Toboso (hecho relatado también en este mismo capítulo) y que don Quijote había interpretado como signo de mal agüero por las negativas historias que en él se contaban (romance de Roncesvalles). Hemos localizado su texto en el *Romancero General* núm. 373 y un documento musical en *Silva de sirenas* de Enrique de Valderrábano, transcrita por Emilio Pujol. Ver Pedrell, 1922. Del romance *Conde Claros de Montalbán* (II, 9) existen muchas versiones y armonizaciones, dada la gran popularidad del personaje en su época. Alonso Mudarra, Diego Pisador, Luis de Narváez y Enrique de Valderrábano, entre otros, adoptaron o recrearon el tema musical del «Conde Claros». Se han localizado dos partituras en el *Cancionero Musical de Palacio* con el núm. 329 en la edición de Barbieri y núm. 131 en la de Anglés. Ver también las referencias que sobre este romance ofrece el profesor Querol, 1948, pp. 51-53. El romance *Suelen las fuerzas de amor* (II, 46) toma su nombre de los primeros versos de este: «Suelen las fuerzas de amor/ sacar de quicio a las almas/ tomando por instrumento/ la ociosidad descuidada [...]». Es interpretado por don Quijote en el capítulo 46 de la Segunda parte en donde él mismo demanda que le pongan un laúd en su aposento y a la noche halló una vihuela que templó lo mejor que supo y le sirvió de acompañamiento a este romance de su autoría. Ver respecto a este romance, el trabajo de los profesores Lambea y Josa (ed.), 2004, vol. I, pp. 51, 90 y 292, bajo el título «¡Qué dulcemente siente!». En cuanto a las canciones, tanto en el *Quijote* como en otras obras de nuestro insigne escritor, se evocan en varias ocasiones romances y canciones de moros y moras de las cuales *Paseábase el rey moro*, *A las armas moriscote* y *Tres morillas me enamoran en Jaén* fueron las más célebres. Las referencias al moro Abindarráez solo se encuentran en el capítulo 5 de la Primera parte y sobre estos personajes, Abindarráez y Jarifa, trata el romance *La mañana de San Juan* anteriormente citado. De las canciones discriminadas bajo los títulos: *Canción desesperada* —también conocida como *Canción de Grisóstomo* (I, 12, 13 y 14)—, *Santa amistad* (I, 27), *Dadme, señora, un término que siga* (II, 12), *A la guerra me lleva* (II, 24) y *En tanto que en sí vuelve Altisidora* (II, 69) no hemos localizado documento musical alguno relacionado con sus respectivos textos. Por su parte, el capítulo 42 de la Primera parte concluye con la atención que Cardenio, Dorotea y cuantos en la venta estaban, con excepción de Clara que dormía, prestaron a la voz de un mozo de mulas que desde fuera del inmueble entonaba la canción *Marinero soy de amor*, cuyos primeros versos decían así: «Marinero soy de amor / y en su piélago profundo / navego sin esperanza/de llegar a puerto alguno [...]», canción con la que comienza el capítulo siguiente, capítulo 43, siendo esta una auténtica declaración de amor de don Luis, hijo de un caballero del reino de Aragón que, disfrazado de mozo de mulas, entonaba su desesperanza por el amor no correspondido de Clara. Ver las referencias que sobre esta canción se hallan en Savall y Forcano, 2005, p. 30 (libro), tracks 23 y 24 (CD 1). Sobre la canción *Ven, muerte, tan escondida* Cervantes escribe esta copla en el capítulo 38 de la Segunda parte y trata de explicar lo profundo que algunas coplas recalán en el alma. Debió de ser muy conocida y extendida pues fue utilizada por drama-

El tercer bloque de nuestro estudio lo constituyen las numerosas referencias musicales que se localizan en frases y diálogos de la novela. Véanse a continuación algunos ejemplos en los que el elemento musical es el protagonista en estos¹²:

—Este, señor, va por canario, digo, por músico y cantor.

—Pues ¿cómo? —replicó don Quijote—. ¿Por músicos y cantores van también a galeras?

—Sí, señor —respondió el galeote—, que no hay peor cosa que cantar en el ansia¹³.

—Antes he oído decir —dijo don Quijote— que quien canta sus males espanta.

—Acá es al revés —dijo el galeote—, que quien canta una vez llora toda una vida.

—No lo entiendo —dijo don Quijote—.

Mas una de las guardas le dijo:

—Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esta gente *non santa* confesar en el tormento. A este pecador le dieron tormento y confesó su delito, que era ser cuatrero, que es ser ladrón de bestias, y por haber confesado le condenaron por seis años a galeras, amén de doscientos azotes que ya lleva en las espaldas (I, 22).

En el capítulo 22 de la Primera parte se produce este diálogo entre don Quijote y dos de los condenados a galeras por sus diversos actos delictivos como una ingenua conversación en la que don Quijote no parece entender la jerga de germanía de los delincuentes y se suscita este singular intercambio de expresiones con la música y la acción de cantar como metáforas sobre la confesión del delito cometido.

Dice don Quijote:

turgos como Lope y Calderón. Ver Vega y Carpio, *Rimas sacras*, 1925, p. 338, núm. 848; Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, 1945, vol. III, jornada segunda, escena IV, p. 290; y Calderón de la Barca, *El mayor monstruo los celos*, 1945, vol. I, jornada tercera, escena II, p. 499. Por último, la canción de título *Amor, cuando yo pienso* (II, 68), según los profesores Lambea y Josa, es una adaptación de un texto de autor anónimo cuyo estribillo decía: «Amor pone cerco a Dios, / no se le irá por los pies, / presto está, cogido es, / alma mía, para vos». Y la adaptación de Cervantes es la siguiente: «Amor, cuando yo pienso / en el mal que me das, terrible y fuerte, / voy corriendo a la muerte, / pensando así acabar mi mal inmenso». Ver Lambea, Josa y Valdivia, 2011, bajo el título «Amor pone cerco a Dios».

12. Para un estudio más exhaustivo y pormenorizado de estas referencias musicales localizadas en frases y diálogos de la novela, ver Pérez Ruano, 2016, pp. 125-131.

13. Expresión que quería decir «confesar bajo presión o tortura».

—Porque quiero que sepas, Sancho, que todos los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes (I, 23).

Aquí es donde, al adentrarse en Sierra Morena caballero y escudero por sí la Santa Hermandad les buscaba por haber dado libertad a los galeotes, encontraron una maleta con diversos enseres y un librito de memorias ricamente guarnecido. A Sancho le sorprendió que su amo también supiera de trovas y este le respondió con la frase citada.

... me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una arpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu (I, 28).

Aquí resulta ser Dorotea quien, vestida de labrador, es la autora de estas palabras que resucitan el concepto platónico que el filósofo griego atribuía a la música en materia de sentimientos¹⁴.

Añadiósele a esas arrogancias ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar (I, 51).

Esto de ser «un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado» era una de las cualidades que el arrogante y presumido Vicente de la Roca, hijo de un labrador que venía de ser soldado de las Indias y otros lugares, se atribuía así mismo y que terminaron por conquistar a Leandra en este capítulo 51 de la Primera parte.

Señala don Quijote:

—Pero escucha; que, a lo que parece templando está un laúd o vihuela, y según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para cantar algo (II, 12).

Sancho se había quedado dormido al pie de un alcornoque y don Quijote dormitaba junto a una robusta encina cuando le despertó un ruido que sintió a sus espaldas de dos hombres a caballo que ponían pie en el suelo para descansar. Don Quijote de inmediato apreció la posibilidad de una nueva aventura y le dijo a Sancho una vez despierto: «No quiero yo decir —respondió don Quijote— que esta sea aventura del todo, sino principio della que por aquí comienzan las aventuras. Pero escucha; que, a lo que parece templando está un laúd o vihuela, y según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para cantar algo».

«Cantaba como una calandria y tocaba la guitarra de manera que la hacía hablar» (II, 19). Así concluye, aludiendo también a la destreza con la espada, la descripción de habilidades y atributos del joven Basilio, enamorado de Quiteria, en el capítulo de las bodas de Camacho en donde se describen los fabulosos festejos que se prepararon para tal ceremonia.

14. Platón en su obra *Las leyes* discrimina la influencia de la música en la formación y el comportamiento de los ciudadanos. También su discípulo Aristóteles analizó en *La política* la influencia de la música en el carácter de los seres humanos.

«Sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos» (II, 26). En este capítulo se narra cómo empezó la representación del retablo de maese Pedro y cómo el muchacho, intérprete y declarador de los misterios del retablo, que había comenzado aludiendo a la veracidad de aquella historia sacada de las crónicas francesas y los romances españoles sobre el cautiverio de Melisendra, esposa de don Gayferos, encerrada en Sansueña (actual Zaragoza) por los moros, comenzó a ofrecer excesivos detalles que se alejaban del relato y don Quijote interrumpió y dijo que siguiera la historia en línea recta, sin tantos rodeos, lo que también le indicó don maese Pedro desde dentro del teatrillo donde manejaba las figuras del artificio con la mencionada frase: «Sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sutiles»¹⁵.

... y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra [...]. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes [...]. Luego se oyeron infinitos lelilies, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífanos, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan aprisa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos [...] tocando en voz de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía [...] (II, 34).

Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces y sobre todo el tremendo ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirle [...] (II, 34).

Véase a través de las frases anteriores la evocación de instrumentos bélicos que se citan en este capítulo.

«Señora, donde hay música no puede haber cosa mala (II, 34)». Esta frase, entresacada del diálogo de Sancho con la duquesa, reseñada en el mismo capítulo que la anterior, la pronunció Sancho dirigiéndose a su interlocutora «de quien ni un punto ni un paso se separaba». «Tampoco donde hay luces y claridad» —respondió ella— a lo que Sancho replicó: «Luz da el fuego, y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas». Sancho sentencia así el concepto lúdico-festivo de la música a la vez que pone de manifiesto esta principal acepción con la que él y el segmento social del que procede la asocian.

Veamos este diálogo entre don Quijote y Altisidora:

—Haga vuesa merced, Señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella.

—Menester será que se le ponga el laúd; que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya.

15. Esta expresión era una metáfora musical de uso frecuente en la época.

[...] y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento; templóla, abrió la reja y [...] habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola 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 (II, 46).

Es intención de don Quijote aliviar las tristezas del pensamiento enamorado de la «desmayada Altisidora». El romance aludido, que contiene nueve estrofas de cuatro versos octosílabos, comenzaba así: «Suelen las fuerzas de amor / sacar de quicio a las armas, / tomando por instrumento / la ociosidad descuidada [...]». Obsérvese cómo Cervantes le atribuye aquí a don Quijote la elevada consideración artística de la creación musical, ya manifestada anteriormente, y la destreza de su interpretación vocal e instrumental.

Puso [se habla de Sancho] gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos y descompuestos ni de noche ni de día; ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trujese testimonio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos cantan son fingidos, en perjuicio de los verdaderos (II, 51).

En este capítulo se cuenta cómo pasó Sancho la tarde en hacer algunas ordenanzas concernientes al buen gobierno de la que él imaginaba ser ínsula y así, entre las medidas propuestas, moderó el precio del calzado, puso tasa a los salarios de los criados y se expresó de la manera citada sobre quienes cantaran canciones y coplas.

¡Válame Dios —dijo don Quijote—, qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines y qué de sonajas y qué de rabeles! Pues ¡que si de estas diferencias de músicas resuenan la de los albogues! Allí se verá casi todos los instrumentos pastorales (II, 67).

Don Quijote, pensando en el retiro que debe cumplir por un año tras su derrota en la batalla pasada, le hace este comentario a Sancho.

Como podemos comprobar, mediante las referencias expuestas, el elemento musical en este bloque temático abordado nos presenta, por un lado, una plural manifestación de conceptos, términos, contextos, expresiones y otras muy diversas maneras de evocar la referencia o alusión musical, y por otro, además de un generoso mosaico evocativo del espectro musical, una genuina exposición casi dramática con la música como epicentro del contenido y acción del pasaje en el que figura. Así, pues, podemos observar cómo a través de la música, en sus múltiples expresiones dialécticas, Cervantes construye toda una herramienta argumental que resuelve con diferente funcionalidad narrativa en cada caso.

Hasta aquí hemos expuesto y analizado la profusa utilización del elemento musical en los bloques discriminados al comienzo, pero debemos también señalar, por la connotación musical que tiene, la notable excepción que supone la escueta mención al mundo de la danza en el *Quijote*, tan generosamente expuesta, por otra parte, en un buen número de las obras cervantinas. *Canario, villano, contrapás, chaco-*

na, escarramán, gallarda, jácara, morisca, polvillo, turdión, zambapalo y zarabanda, entre otras, son algunas de las danzas mencionadas, aludidas, descritas y, a veces, interpretadas en obras como *El rufián viudo*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros*, *La cueva de Salamanca*, *El rufián dichoso*, *Los baños de Argel*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La tía fingida*, *La gran sultana*, *La gitanilla*, *El celoso extremeño* o *El retablo de las maravillas*¹⁶. Observamos que estos títulos pertenecen a comedias, entremeses y novelas por lo que no encontramos una relación directa del hecho danzable con el género literario en el que se insertan. En el *Quijote* las alusiones a la danza se localizan en la Segunda parte: la mención a la *danza de espadas* y a la *de cascabel menudo* tiene lugar en el capítulo 19, en el seno descriptivo de los fastos organizados para la celebración de la boda del rico Camacho con la hermosa Quiteria, sin que suponga una acción interpretativa ni ofrezca más detalle sobre estas¹⁷. La primera será nuevamente evocada en el capítulo siguiente, esta vez con todo detalle sobre el número de danzantes y con generosa descripción de sus vestidos y de sus gallardos intérpretes. A esta le sucedió otra cuya denominación no queda explícita pero que llamaremos *de doncellas* pues Cervantes concede a estas hermosas jóvenes, de entre 14 y 18 años, la interpretación de la danza y expresa su belleza describiendo sus rubios cabellos, característicos peinados, lujosos vestidos y variados complementos que incrementaban su hermosura; guiadas por una pareja de avanzada edad, pero ligeros y sueltos para sus años, y acompañados de una gaita zamorana. La descripción de esta danza hecha por Cervantes es una descripción plástica, sin que en ningún momento exprese contenido alguno sobre los pasos y movimientos realizados por sus intérpretes ejecutantes. De igual modo sucederá con la siguiente, tercera de las mencionadas en este capítulo 20, llamada *de artificio* o *danza hablada*, en la que la descripción de sus ejecutantes, sus vestimentas y complementos así como su disposición coreográfica, la alegoría de sus guías (Cupido e Interés) y la sucesión de los textos hablados que la componían, acompañada de cuatro diestros intérpretes de tamboril y flauta, le otorgan una consideración escénico-teatral aunque tampoco se mencionen sus movimientos más característicos¹⁸. Aún Cervantes evocará una nueva danza, la *seguidilla*, y la menciona en dos ocasiones: la primera, como texto cantado por un joven mancebo que la entona para entretener su camino (II, 24); y la segunda, a través de la siguiente frase: «Pues ¿qué cuando se humillan componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban "seguidillas"?» y es descrita como el «azogue de todos los sentidos» por sus movimientos como «el brincar de las almas, el retozar de la risa y el desasosiego de los cuerpos» (II, 38). Una vez más se pone de manifiesto, aunque sea de un modo algo escueto en esta ocasión a través de la danza, el conocimiento de Cervantes del elemento musical de arraigo popular. Una última referencia, aunque absolutamente indefinida, tiene lugar en el capítulo 62 de la Segunda parte: don Quijote es sacado a danzar y objeto de mofa por ello, posteriormente quedará molido y quebrantado en el suelo.

16. Ver Querol, 1948.

17. Ver Nocilli, 2007, pp. 595-608.

18. Ver Salazar, 1948, pp. 118-173.

CONCLUSIONES

Tras la lectura y análisis del elemento musical contenido en la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*, la primera conclusión que se obtiene es la profusa utilización del citado elemento musical que Cervantes emplea en su obra y, muy especialmente, en la Segunda parte, en donde la abundante nómina instrumental referenciada junto al resto de frases y expresiones musicales, romances y canciones, sonetos cantados y alusiones a la voz y al canto, entre otras, la dotan de un mosaico de manifestaciones y referencias de carácter musical muy relevante y muy superior al que presenta la Primera parte.

Los romances y canciones que se mencionan, evocan o referencian a lo largo de la novela se presentan en perfecta armonía con el entorno en el que se producen, esto es, en contextos rurales y aldeanos. Todas las acciones musicales se sitúan en prados, bosques, sierras, caminos, campos, etc., y tan solo las canciones *Mari-nero soy de amor* y *Dulce esperanza mía*, que canta don Luis en el capítulo 43 de la Primera parte, tienen un entorno menos campestre al cantarse a las afueras de la venta. También sus aventuras tienen lugar en sitios indefinidos: caminos, bosques, sierras, montes, etc., excepto las que acontecen en las ventas y en el concreto espacio rural de la cueva de Montesinos.

Los contextos narrativos condicionan, la mayoría de las veces, las acciones artístico—musicales quedando ignorada, deliberadamente suponemos, toda expresión vocal e instrumental de carácter culto ya que las acciones musicales que se narran en la obra las presenta dentro de un marco popular, en estado puro y tradicional, interpretadas *a capella* o sirviéndose de un instrumento rústico o pastoril, según su propia denominación, como acompañante de la voz.

Los instrumentos musicales de la obra son clasificados de una manera un tanto singular por el propio Cervantes como *pastoriles* y *bélicos* haciendo así referencia, por tanto, al ámbito social que les son propios y al potencial sonoro que les caracteriza. Contienen un componente sociológico importante y es significativo el estamento social con el que están emparentados: la *trompeta*, con un enano que don Quijote espera que haga sonar anunciando su primera llegada a la venta; y los denominados *cuerno* y *silbato de cañas*, con porqueros. El *rabel*, el *arpa* y la *guitarra*, instrumentos cordófonos, suben un nivel en el escalafón social: el *rabel* lo toca Antonio el Cabrero, que sabe leer y escribir, y también Anselmo, fingido pastor acomodado; el *arpa* la toca Dorotea, hija de unos labradores «cristianos viejos», que dirige la hacienda de sus padres¹⁹; y la *guitarra* «la toca a lo rasgado» el soldado fanfarrón y arrogante, Vicente de la Roca, que engañó a Leandra. En destacado lugar está la voz, artífice principal de la mayoría de las alusiones musicales además de medio fundamental en canciones, romances, sonetos cantados y otros versos. Sus intérpretes, aunque disfrazados de pastores o mozos de mulas, son personas cultas, de rango superior a las anteriores como Cardenio, don Luis, etc. Al resto de instrumentos no les concede Cervantes una identidad socio-estamental definida,

19. Obsérvese cómo Cervantes coloca este instrumento en manos femeninas poniendo de manifiesto la tradicional concepción de instrumento femenino que ha tenido hasta el siglo XX.

son aludidos y referenciados en diferentes contextos, incluso citados como los promotores de grandes estruendos sonoros.

Se resucita, en cierta medida, la antigua concepción griega sobre el poder educador de la música y sus efectos sobre el individuo cuando Dorotea dice que «la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu», atribuyéndole una cierta connotación terapéutica sobre el ánimo del ser humano. Similar concepción también puede extenderse a los enamorados que entonan versos y cantan canciones por el amor no correspondido.

Cervantes, a través de don Quijote, concede a la música un sentido humanístico y una alta consideración a la persona que canta o toca instrumentos. Lo hace cuando dice que «los caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos», o cuando le describen las virtudes de Grisóstomo como compositor de coplas y creador, además, de *villancicos* para la noche de Nochebuena y de *autos* para el día del Corpus Christi.

El aparente (o verdadero) conocimiento musical de Cervantes contrasta con la ausencia de autores o músicos de su tiempo referenciados en su obra pues con excepción de López Maldonado, autor del cancionero para el que Cervantes escribió poemas en 1586, nuestro ilustre escritor no menciona a ningún músico de su época y toda la estructura musical de la obra la fundamenta en los romances, canciones y sonetos cantados. No debemos ignorar, sin embargo, la utilización que hace de algunos términos musicales como *armonía*, *acompañamiento*, *concierto*, *concertadamente*, *contrapunto*, *compás*, *composición*, *tiempo*, *tono* o *son* (como sinónimo de *ritmo*), entre otros, bien utilizados a nuestro juicio en el contexto en que se pronuncian a la vez que insuficientes para determinar un posicionamiento más definido por nuestra parte de su saber musical.

Con tanta trasmutación de la realidad y tanta locura puesta de manifiesto incesantemente, Cervantes se sirve de la música para mostrarnos a su principal protagonista como un ser humano más, capaz de disfrutar de aquellas cosas con las que los hombres disfrutaban cuando el ocio les ocupa. Así muestra su gusto por la música que le ofrece Antonio el Cabrero cuando para su deleite canta el *Romance de tus amores* acompañándose de un rabel y le pide que cante algo más (I, 11); o cuando él mismo relata el gusto que obtendrá de la escucha de churumbelas, gaitas zamoranas, tamborines, sonajas y rabeles en su retiro por un año y que ocuparán su tiempo (II, 67).

Con respecto a los romances y canciones analizados en el presente trabajo, debemos deducir el buen conocimiento del panorama musical de tipo popular que Cervantes muestra en el *Quijote* y no solo a través de ellos sino de sus populares y pegadizas letras que, a buen seguro, sonarían por calles y plazas al más puro estilo tradicional musical constituyendo un importante medio de comunicación y divulgación de los acontecimientos más relevantes del momento trasladados al pueblo en la forma y manera en la que Cervantes los plasma en su novela. Cervantes se manifiesta como un expositor de cuanto a lo largo de su dilatada y agitada vida ha conocido en referencia a esta parcela artística y que utiliza hábilmente en su

novela sirviéndole en ocasiones de argumento para el desarrollo de las aventuras y circunstancias de sus personajes, como bien hemos podido apreciar en el precedente estudio analítico de nuestro bloque temático sobre las referencias musicales localizadas en frases y diálogos de la novela.

Consideramos que Cervantes se ha mostrado, musicalmente hablando, al igual que en otros aspectos recogidos no solo en el *Quijote* sino en el conjunto de su obra y como también lo hicieran otros autores literarios de su tiempo y posteriores a él, como un auténtico cronista de su época evocando la singularidad e idiosincrasia del pueblo español en sus estamentos sociales inferiores y todo el conglomerado de circunstancias y vicisitudes que le son propias por su condición social sin que ello menoscabe en absoluto cuantos parámetros y acciones musicales le son afines al pueblo llano y a sus estamentos más cercanos.

Conclusiones muy diversas podrían obtenerse del estudio organológico realizado pero, a tenor de cuanto se ha expresado en él, entendemos que estas se encuentran implícitas en el mismo, razón por la cual no dilataremos más este epílogo y solamente significaremos la importancia organológica que el *Quijote* contiene a lo largo de sus páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, en *Obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Atlas, 1945, vol. III.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor monstruo, los celos*, en *Obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Atlas, 1945, vol. I.
- Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- Cancionero Musical de Palacio* (c. 1502-1520). E-Mp, Ms II-1335.
- Cancionero Musical de Palacio*, ed. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Real Academia de las Artes de San Fernando, 1890.
- Cancionero Musical de Palacio*, ed. Higinio Anglés, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1947 (vol. 1) y 1951 (vol. 2).
- Castillo, Hernando del (rec.), *Cancionero general* [1511], ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

- «Dulce esperanza mía», en *Música española* [Música notada], siglo XVIII, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Mc./3881/8, fol. 17v, núm. 11.
- Lambea, Mariano y Josa, Lola (ed.), *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* [Música notada], Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. I.
- Lambea, Mariano, Josa, Lola y Valdivia, Francisco, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2011.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Poesía popular y romancero», *Revista de Filología española*, 3, 1916, pp. 233-289.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1924.
- Nocilli, Cecilia, «La danza en las bodas de Camacho (*Quijote*, II, 19-21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas», en *Cervantes y el «Quijote» en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia/Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 595-608.
- Pedrell, Felipe (rec.), *Cancionero popular musical español* [Música notada], Valls, Eduardo Castells, 1922, 4 vols.
- Pérez Ruano, Fernando, *Organología y música en el «Quijote»*, Madrid, Fundación SGAE/Cimapress, 2016.
- Querol, Miguel, *La música en tiempos de Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948.
- Querol, Miguel (transcrip.), *La música en las obras de Cervantes: romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces para canto y piano* [Música notada], Madrid, Unión Musical Española, 1971.
- Roda, Cecilio de, *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»*, s. l. [Madrid], s. n. [Imp. y lit. de Bernardo Rodríguez], 1905.
- Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. Agustín Durán, Madrid, Atlas, 1945, 2 vols.
- Salazar, Adolfo, «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3, 1948, pp. 118-173.
- Savall, Jordi y Forcano, Manel, *Don Quijote de la Mancha: romances y músicas* [CD-ROM], Austria, Alia Vox, 2005, 2 discos y libro.
- Vega y Carpio, Lope de, *Rimas sacras*, en *Romancero y cancionero sagrados: colección de poesías cristianas, morales y divinas*, ed. Justo de Sancha, Madrid, Hernando, 1925.