

LA MÚSICA EN
EL DON
QUIJOTE

DE MIGUEL DE CERVANTES

ANTONIA JAVIERA CABRERA MUÑOZ



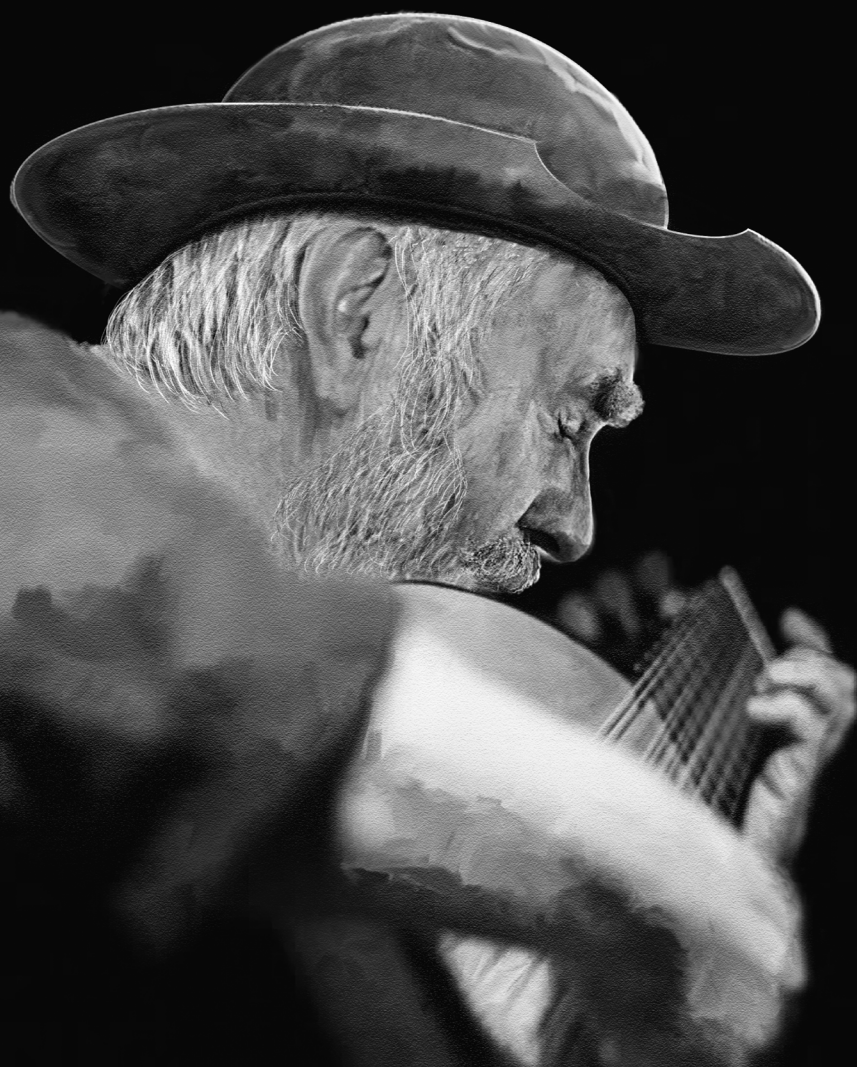
Atena
Editora

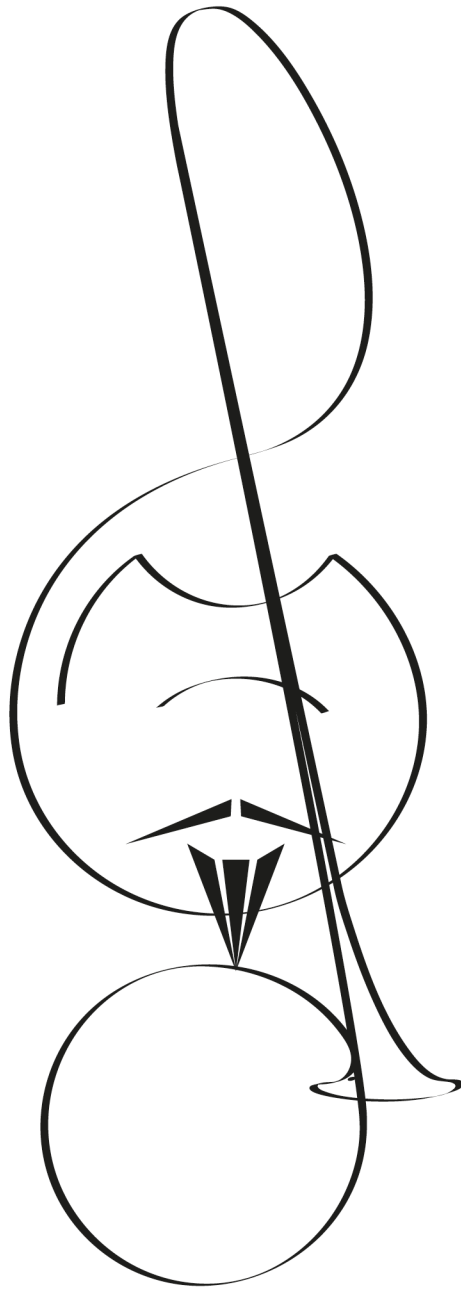
Ano 2019

LA MÚSICA EN
EL DON
QUIJOTE

DE MIGUEL DE CERVANTES

ANTONIA JAVIERA CABRERA MUÑOZ





“...DONDE HAY MÚSICA
NO PUEDE HABER
COISA MALA”.

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Chefe: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Karine de Lima
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof^a Dr^a Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^a Dr^a Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof^a Dr^a Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^a Dr^a Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
C117m	<p>Cabrera Muñoz, Antonia Javiera. La música en el Don Quijote de Miguel de Cervantes (1547-1616) [recurso eletrônico] / Antonia Javiera Cabrera Muñoz. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-826-7 DOI 10.22533/at.ed.267190512</p> <p>1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. Don Quijote – Música. 2. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 – Crítica e interpretação. I. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 863</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

PRESENTACIÓN DE LA PUBLICACIÓN

Esta publicación es el artículo final de mi posdoctorado realizado en el Programa de Magíster en Artes de la Universidade Federal do Espírito (UFES), bajo la supervisión académica del Profesor Doctor Ricardo da Costa. Inició en marzo de 2017 y se concluyó en septiembre de 2018. Fue mi primera incursión académica sobre la presencia de la Música en las obras del escritor español Miguel de Cervantes (1547-1616), especialmente en el *Don Quijote*. A pesar de que los estudios académicos estén bastante avanzados en el extranjero acerca de esa presencia, los estudios en Brasil son muy escasos, para no decir casi inexistentes. Se espera, así, que el lector brasileño se interese por esa profícua y muy bella relación de Cervantes con la Música de su tiempo.

A mis queridos padres, Helvecia y Jaime,

in memoriam

y a mi hijo Rubens, mi pequeño principito.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, en primer lugar, para quien la única y verdadera vida intelectual es el testigo sincero de la soledad.

A mi esposo Wellington Brilhante de Albuquerque Filho, por su dedicada y cariñosa compañía en todos los momentos de la investigación postdoctoral.

A mi supervisor Prof. Dr. Ricardo da Costa, valiente e incansable intelectual, que me mostró cuán más y mejor se puede aprender en las áreas de la Historia y del Arte.

A los docentes e investigadores Prof. Dr. Juan José Pastor Comín, de la Universidad de Castilla-La Mancha (Ciudad Real), y Prof. Dr. Dr. Vicent Martines Peres, de la Universidad de Alicante (San Vicente del Raspeig), que gentilmente me recibieron durante mi viaje a España en mayo de 2018.

A Lilian de Oliveira, ex-directora del Museo del Diamante, en Diamantina, que permitió la realización de los encuentros del Grupo de Estudios en Educación de Imaginación (CNPq/ UFVJM) y que sugirió mi participación en el II Festival Internacional de Música Histórica de Diamantina realizado en febrero de 2016 cuyo tema, “De La Mancha ao Sertão”, inspiró el tema de mi investigación.

A la Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, en Diamantina, que patrocinó y posibilitó la realización de mis proyectos aprobados entre 2014 y 2017, atrayendo a más de 70 graduandos entre becarios y voluntarios: *Quiero Leer y Hablar en Español*: talleres literarios para los discentes de los Cursos de Bachillerato Interdisciplinar en Humanidades y Licenciatura en Letras – Portugués y Español de la Facultad Interdisciplinar en Humanidades (PROAE 2015), *DISCO*: un proyecto de formación de discoteca en música clásica para apreciadores del Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais – Brasil (PROCARTE 2014, 2015 y 2016), Talleres de Español en el Centro de Referencia de Asistencia Social – CRAS de Datas (PIBEX 2016), Curso de Extensión en Español: lengua, literatura y culturas hispánicas (PROEXC 2016) y Curso de Capacitación en Español para los Funcionarios del Museo del Diamante (PROEXC 2017).

A mi querido amigo Carlos Felice, por creer, en 2014, que juntos podíamos elaborar un material didáctico independiente, basado en mis estudios y en su bellísimo arte de arte finalista, concretizado en diversos recursos, de libros-texto a presentaciones didácticas, para mis aulas y proyectos de la Universidad, sin olvidarme de las presentaciones para las innumerables charlas y comunicaciones orales ministradas en eventos académicos y talleres proporcionados a la inmensa población del Vale do Jequitinhonha. No queda ninguna duda de que el arte final de esta publicación también es de su autoría.

Finalmente, al filósofo Olavo de Carvalho, a quien debo mi nueva retomada intelectual de forma verdadera, entusiasmada y alegre, sobre todo, autónoma. Sin sus enseñanzas del Curso Online de Filosofía, casi nada de lo que hice desde 2010 haría cualquier sentido.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.

Don Quijote de la Mancha, 2ª Parte, Capítulo LVIII

SUMARIO

RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 2	6
VIDA Y OBRA DE MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)	
CAPÍTULO 3	30
CERVANTES Y LA MÚSICA	
3.1 La Música en el Siglo de Oro	30
3.2 La Música en sus obras.....	40
3.2.1 La Música en el <i>Don Quijote</i> (1605 y 1615)	43
CONCLUSIÓN	61
REFERENCIAS.....	63
SOBRE EL AUTOR.....	66

LA MÚSICA EN EL DON QUIJOTE DE MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

RESUMEN: El presente artículo trata de la Música en la magna obra *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), escrita por Miguel de Cervantes (1547-1615) durante el Siglo de Oro español. En esta relación entre ambas Artes (Literatura y Música) dimos énfasis al personaje protagonista de la obra, don Quijote de la Mancha, quien, en las dos partes, evoluciona su sentido musical de forma gradual hasta verse como un personaje plenamente musical en la segunda parte: la Música se hace presente en diversas actitudes suyas en varios episodios, al utilizarse de la recitación y del canto, del instrumental, del conocimiento general y hasta de la danza para mostrar sus dotes musicales. Varios autores han estudiado esta relación de modo pormenorizado, de modo que en este trabajo hicimos una breve síntesis de algunos contenidos con la finalidad de introducir el lector brasileño a esta relación en el *Don Quijote*, puesto que en Brasil no hay nada publicado sobre el tema, conforme se verifica en las principales bases de datos investigativas disponibles al público general y especializado. Iniciamos con una breve síntesis de la vida y de la obra de Cervantes, destacando su recorrido literario para entender un poco de su cosmovisión en cuanto intelectual; luego nos dedicamos a su relación con la Música, el entorno musical de su época y cómo se introdujo la expresión musical en sus obras; en seguida, hicimos un recorte del don Quijote músico, al destacar algunos aspectos musicales que muestra ese personaje. El análisis del Don Quijote mostró que la Música está tanto en lo pastoril como en lo urbano o contemporáneo a Cervantes. Al leer la obra, se verificó, además, que la Música se desdobra en tres modos que corresponden a sus tres salidas: en la primera, los elementos musicales son escasos y simples y muestran, crudamente, el contraste entre lo imaginado por el caballero y la realidad rural; en la segunda, ocurre lo mismo que en la primera, pero de a poco el caballero va contemplando la realidad tal cual es y son los demás personajes quienes le intentan convencer de que todo es producto de encantamientos; en la tercera, don Quijote asume el papel de músico a modo de los caballeros andantes.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Música.

THE MUSIC IN DON QUIJOTE BY MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

ABSTRACT: This study evaluates Music in the novel *Don Quixote de La Mancha* (1605 and 1615) written by Miguel de Cervantes (1547-1616) during the Spanish Golden Age. Connecting Music and Literature, we focus on the main character of the novel, Don Quixote de la Mancha. Throughout both parts of the novel, his musical sense gradually evolves, until in the second part of the novel he becomes a fully musical character. Then, Music appears in several attitudes of his, in many different episodes; he makes use of chanting and singing, instrumental music, common knowledge and even dance to show his musical skills. Many researchers have analyzed the relationship between Music and Literature in *Don Quixote* at length; in this study we offer an overview of their findings with the aim of introducing the Brazilian reader to this topic. According to a survey of the main databases available to both researchers and the general public, no studies on this subject were published in Brazil. We begin with an outline of Cervantes's life and work, highlighting his literary journey, to shed light on his worldview as an intellectual; then we proceed to analyze the type of relationship Cervantes had with Music and the musical context of his time, as well as the way musical expression was introduced in his works; finally, we focus on some musical aspects exhibited by Don Quixote the musician. The analysis of *Don Quixote* showed that Music is both in the pastoral and the urban (contemporary to Quixote) landscapes. We found, moreover, that Music unfolds into three modes in the novel, corresponding to Don Quixote's three exits: In the first one, the musical elements are scant and simple, crudely showing the contrast between what is imagined by the knight and the rural reality; in the second one, the same thing happens, but Quixote, little by little, begins to contemplate reality as it is, whereas the other characters try to convince him that everything is the result of enchantments; in the third one, Don Quixote takes the role of a musician in the knighterrant style.

KEYWORDS: Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Music.

LA MÚSICA EN EL DON QUIJOTE DE MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

El gran escritor español Miguel de Cervantes (1547-1616), desde *La Galatea* (1585), hasta *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), introdujo en sus obras innumerables referencias a la Música. Son conocidos los estudios realizados por intelectuales del talante de Cecilio de Roda (1905), Adolfo Salazar (1948), Miguel Querol Gavaldá (2005), Eduardo Urbina (varios) y Juan José Pastor Comín (varios), entre otros, que se dedicaron a pormenorizar y actualizar esta importante relación de los estudios cervantinos para ponerla al tanto del público general y especializado.

En consecuencia, cada vez son más los interesados en estudiarla, basta ver los diversos eventos académicos y culturales que se han promovido a raíz del cuarto centenario de la muerte del autor, tanto en España como en países donde lo ibérico tuvo bastante influjo en su literatura, como es la brasileña.¹

En Brasil, recientemente se hizo un distinto homenaje a Miguel de Cervantes en un Festival Internacional de Música Histórica titulado “De la Mancha ao Sertão: o ibérico na tradição musical do Brasil”, en que se homenajeó, además, a Ariano Suassuna (1927-2014), escritor y poeta nacido en el estado de Paraíba (en la ciudad de João Pessoa), que incorporó a su variada producción literaria elementos culturales ibéricos, provenientes, incluso, de las obras cervantinas.² El evento temático tuvo como objetivo abarcar el *hacer musical ibérico* en la tradición oral, ancestral, nativa, custodiada por las gentes de Brasil que conforman el riquísimo carcajuezo de la cultura brasileña más auténtica. Los especialistas invitados, de las diversas disciplinas, conformaron una programación amplia para entender el Brasil y sus raíces históricas.

Ocurrido entre los días 19 y 28 de febrero de 2016 en diversos locales de la ciudad patrimonio histórico del estado de Minas Gerais, Diamantina, el evento

1 En España, y como parte de las conmemoraciones del IV Centenario, se destaca el evento *Las Músicas de Cervantes*: del patrimonio histórico a su recepción musical (siglos XVI-XXI), ocurrido en Ciudad Real entre los días 21 y 24 de septiembre de 2016. Locales: Facultad de Educación y Facultad de Letras de la Universidad de Castilla-La Mancha y Museo del *Quijote* de Ciudad Real. Organizado por el CIDOM – Centro de Investigación y Documentación Musical, Unidad Asociada al CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

2 Para citar apenas dos obras de Suassuna: *O Casamento Suspeitoso* (1957), drama basado en la novela ejemplar “El casamiento engañoso” (1613), y *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), novela basada en el *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615).

contó en su programación con conciertos, clases espectáculos abiertas al público, talleres musicales, saraos literario-musicales y mesas redondas que reunieron a artistas y profesionales de las áreas de Literatura y Música. Esta autora fue invitada a participar de la mesa redonda “O ibérico na arte armorial”, en que fue responsable por hacer dialogar a Cervantes y Suassuna (el día 20 de febrero en el Instituto Casa da Glória), y a participar, como lectora y declamadora, de trechos seleccionados del *Don Quijote* en el aguardado concierto del grupo español *Capella de Ministrers*, titulado “Dom Quixote e a música: *donde hay música no puede haber cosa mala*” (el día 23 de febrero en la Iglesia de San Francisco).³

Su primera incursión en el tema de la Música en Cervantes ocurrió a partir de ese momento, la cual se transformó en objeto de investigación posdoctoral iniciada en 2017 en UFES. Sin embargo, al verificar el estado del arte en Brasil, se puede concluir que esa área de los estudios cervantinos está prácticamente dejada de lado, a pesar de su crucial importancia para el entendimiento de la propia cosmovisión intelectual del autor (SANAHUJA, 2011). En las bases de datos de CAPES y CNPq⁴, donde se depositan, actualizadas, las investigaciones académicas de mayor envergadura, no se halla ningún título que se refiera a la relación “Literatura y Música en Cervantes”, de modo que se hizo necesario presentar el tema a modo de introducción.

En consecuencia de ello, en nuestro artículo hicimos una breve síntesis de contenidos con la finalidad de introducir el lector brasileño a esta relación en el *Don Quijote*, obra elegida por nosotros para análisis. Iniciamos con una breve síntesis de la vida y de la obra de Cervantes, destacando su recorrido literario para entender un poco de su cosmovisión en cuanto intelectual; después, nos dedicamos a su relación con la Música, el entorno musical de su época y cómo se introdujo la expresión musical en sus obras; en seguida, hicimos un recorte del don Quijote músico, al destacar algunos aspectos musicales que muestra ese personaje.

El análisis del *Don Quijote* mostró que la Música está tanto en lo pastoril como en lo urbano o contemporáneo a Cervantes. Al leer la obra, se verificó, además, que la Música se desdobra en tres modos que corresponden a sus tres salidas: en la primera, los elementos musicales son escasos y simples y muestran, crudamente, el contraste entre lo imaginado por el caballero y la realidad rural, como cuando él cree escuchar una trompeta anunciando su llegada al castillo mientras un porquero toca su cuerno (I, 2); en la segunda, ocurre lo mismo que en la primera, pero de a

3 La programación del II Festival fue publicada en varios sitios webs, entre ellos, *Cultura Clásica*. Cf. en: <<https://www.culturaclassica.com.br/2016/02/06/festival-internacional-de-musica-historica-de-diamantina-chega-a-sua-segunda-edicao/>>. Acceso en: 15 may. 2018.

4 CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior y CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. En el Portal del Periódico de CAPES, no se halla ningún trabajo de investigador brasileño o que se haya publicado en el país referente a la relación “Miguel de Cervantes y Música”. En el Directorio de los Grupos de Investigación en Brasil, hay un grupo de investigadores brasileños llamado “Cervantes: poética, retórica e formas discursivas na Espanha dos séculos XVI e XVII, liderado por la Prof.^a Dr.^a Maria Augusta da Costa Vieira y por la Prof.^a Dr.^a Ana Aparecida Teixeira de Souza, ambas profesoras de la Universidade de São Paulo (USP). Respectivas direcciones electrónicas: <<http://www.periodicos.capes.gov.br/>> y <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1582704348613347>>. Acceso en: 17 may. 2018.

poco el caballero va contemplando la realidad tal cual es y son los demás personajes quienes le intentan convencer de que todo es producto de encantamientos, como cuando él y los demás escuchan el son de una trompeta pero que significa para él el comienzo de una nueva aventura (II, 52); en la tercera, don Quijote asume el papel de músico a modo de los caballeros andantes, como anunciado al comienzo de su incursión en Sierra Morena: “Quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anejas a los enamorados andantes” (I, 23).

VIDA Y OBRA DE MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

Este capítulo no aborda todos los hechos conocidos y debidamente documentados de la vida de Cervantes, sino que, resumidamente, la contextualiza histórica y culturalmente, además de hacer un breve recorrido literario. Para tener una idea cabal de su vida, cf. las obras de los investigadores Jean Canavaggio (2005), Krzysztof Sliwa (2005) y Jorge García López (2015).

El Siglo de Oro español produjo una cultura original que marcó el Occidente. Coincidió con el auge político y posterior decadencia de la dinastía de los Austrias españoles¹.

Culturalmente, ese período inicia en 1492, con la publicación de la *Gramática Castellana* de Elio Antonio de Nebrija (1441-1522), y finaliza en 1681 con la muerte del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Abarca dos períodos estéticos: el Renacimiento del siglo XVI (Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II) y el Barroco del siglo XVII (Felipe III, Felipe IV y Carlos II).

El Renacimiento fue un movimiento cultural europeo que se inició en Italia en el siglo XIV y se extendió por toda Europa hasta el siglo XVI. Aplica los ideales difundidos por los humanistas en todas las áreas culturales, incluso en la política. El humanista más influyente fue Erasmo de Rotterdam (1466-1536), quien contribuyó para la difusión de los antiguos ideales clásicos y propugnó una personalidad auténticamente cristiana². Los humanistas hablan de la dignidad del hombre, tornan independiente la Filosofía de la Teología y defienden que la Razón actúe en áreas antes reservadas a la Fe Revelada. Creen que el ideal antropocéntrico ya fue vivido en la Antigüedad grecorromana y que el Cristianismo medieval lo substituyó por un teocentrismo absoluto, por eso emprenden la restauración de autores clásicos mediante la recuperación y estudio de textos griegos y romanos olvidados. Los grandes tratadistas y literatos antiguos fueron objeto de imitación y de veneración³.

1 Reinados: Carlos I (1516-1556), Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700).

2 Mayor representante del Renacimiento. Según Maria de Lourdes Sigado Ganho, “Erasmo é um humanista pelo modo como privilegia os antigos, veja-se o conhecimento profundo que possui da mitologia greco-latina, que usa abundantemente na sua obra Elogio da Loucura, mas também o seu sentido do livre arbítrio, de valorização da patrística, pois os Padres da Igreja são, para os homens do renascimento, que criticavam os Doutores da Escolástica, os clássicos da Teologia, a atenção dada à paz, quer no que diz respeito à guerra, quer mesmo à concórdia entre as religiões, sendo a favor da unidade cristã, e tendo-se empenhado, fortemente, na sua defesa, ainda que no final, não tenha tido êxito, frente a ruptura operada por Lutero.” (2014, p. 170).

3 El Siglo de Oro del Renacimiento italiano fue a fines del siglo XV. Sus mayores representantes: Marsilio Ficino (1433-1499) y Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). Lorenzo Valla (1407-1457) influyó Erasmo de Rotterdam debido a su interés filológico.

Los humanistas españoles⁴ estudiaron esos modelos clásicos y los adaptaron a los nuevos tiempos. El ejemplo de los grandes modelos impulsa una profusa creatividad literaria. Aunque el cultivo y la veneración de las lenguas antiguas continúen en alta, se estimula el cultivo literario de las propias lenguas de cada país y se aspira a que las lenguas nacionales alcancen la elegancia y la dignidad de la lengua latina. En ese contexto, la literatura renacentista española presenta un deslinde perfecto entre la literatura profana y la literatura religiosa, producto de los ideales humanistas. Vemos el mismo deslinde en la música renacentista española ya en el siglo XV, donde hay un espíritu y un sonido que pueden entenderse como netamente españoles con Juan del Encina (1469-1529), dramaturgo y compositor, considerado el fundador del teatro español⁵.

Miguel de Cervantes Saavedra⁶ surge mucho después del auge del Renacimiento español. Para entender su entrada al mundo del Arte y de las Letras, es necesario ubicarlo, primero, históricamente. Mientras que el Alto Renacimiento significa la fase de auge y esplendor, el Bajo Renacimiento significa la fase decadente, siguiendo la tradicional concepción cíclica de la Historia del Arte que desarrolló Eugenio D'Ors (1882-1954), de la cual tenemos términos como Alto Imperio Romano y Bajo Imperio Romano, Alta Edad Media y Baja Edad Media, etc. El Bajo Renacimiento sería, entonces, el Renacimiento tardío o Renacimiento final, también identificado como Manierismo⁷.

En el contexto de la historiografía española, el término Bajo Renacimiento se refiere al último tercio del siglo XVI (coincidente con el reinado de Felipe II), presidido por un programa artístico tan importante como el que se desarrolló en torno al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (que cubre todas las artes y que arquitectónicamente se suele identificar con la denominación de *estilo herreriano*⁸).

4 Además de Nebrija, notable humanista español fue Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1601). Influidor por Erasmo, escribió comentarios a los Evangelios que le valieron un proceso de la Inquisición española.

5 Su impulso creador puede considerarse como el fermento del Renacimiento. Su obra es de gran tradición ibérica. Escribió catorce obras, ocho de las cuales son églogas o poemas pastoriles acompañados de música y danza. Sus églogas fueron las primeras obras de teatro profanas escritas en España. También se le considera un maestro del villancico (composición poético-musical generalmente para tres o cuatro voces). El monumental Cancionero de Palacio (1500), de la época de los Reyes Católicos, contiene 69 villancicos y romances de ese compositor.

6 Nació en la ciudad de Alcalá de Henares en 1547. Hijo de Rodrigo de Cervantes y de Leonor de Cortinas, fue el cuarto de los siete hijos del matrimonio. Bautizado en la Parroquia de Santa María La Mayor de Alcalá de Henares el día 9 de octubre de 1547, probablemente nació el día 29 de septiembre, Día de San Miguel.

7 Período y estilo artístico que se sitúa convencionalmente en las décadas centrales y finales del siglo XVI. Inicialmente se definió como la imitación de la manera de los grandes maestros del Alto Renacimiento (como Tintoretto (1518-1594), que pretendía dibujar como Miguel Ángel (1475-1564) y colorear como Tiziano (ca. 1490-1576)). Posteriormente se entendió como una reacción contra el ideal de belleza clasicista y la complicación laberíntica tanto en lo formal como en lo conceptual, que prefigura el exceso característico del Barroco. También se identifica el Manierismo con un arte intelectualizado y elitista, opuesto al Barroco, un arte sensorial y popular.

8 También conocido como manierismo clasicista, el estilo herreriano coincidió con el reinado de Felipe II y continuó vigente en el siglo XVII, aunque transformado por las corrientes barrocas de la época. Se originó con la construcción del Monasterio y, más en concreto, con la reorganización del proyecto realizado por el arquitecto Juan de Herrera (1530-1593), tras la muerte de Juan Bautista de Toledo (ca. 1514-1567), autor del primer diseño. El estilo se caracteriza por su rigor geométrico, la relación matemática entre los distintos elementos arquitectónicos, los volúmenes limpios, el predominio del muro sobre el vano y por la ausencia casi total de decoración, razón por la cual en su época fue denominado *estilo desornamentado*.

Destacan además arquitectos como Juanelo Turriano (ca. 1501-1585) y Francisco de Mora (ca. 1553-1610). Éstos afamados arquitectos construyeron edificios religiosos y mortuorios como el Monasterio de El Escorial o la Catedral de Valladolid, civiles o administrativos como la Casa de la Panadería de Madrid o la Casa de la Moneda de Segovia y militares como la Ciudadela de Pamplona.

Entre los pintores, destacan Antonio Moro o Brueghel el Viejo (ca. 1519-1576) y Juan Fernández de Navarrete el Mudo (1526-1579). En la Corte de Felipe II, trabajaron los retratistas Alonso Sánchez Coello (1531-1588) y su discípulo Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608). La maestría del Bajo Renacimiento se divide en dos pintores: el Greco (1541-1614) y Francisco Pacheco (1564-1654), maestro de Diego Velázquez (1599-1660).

La Música fue una de las artes máspreciadas por Felipe II, marcada por la polifonía sacra y la música para vihuela, instrumento de cuerda de la familia del laúd con un aspecto exterior muy parecido al de la guitarra. En su reinado, Carlos V confía luego las dos capillas, flamenca y española, a Felipe II, quien las enriquecerá con músicos italianos y franceses. En Aragón, Cataluña, Andalucía y Valencia, las capillas ducales o principescas rivalizarán con la capilla española y favorecerán la creación de estilos regionales.⁹

En la Literatura, aunque el cambio ideológico del Medioevo al Renacimiento no fue tan extremo como en otros países, no se rompió abruptamente con la tradición medieval, pues la literatura religiosa (en verso y en prosa) siguió produciendo obras ascéticas y místicas¹⁰. En la poesía lírica, se adoptan motivos y metros del petrarquismo italiano en la escuela petrarquista española¹¹, mientras que la poesía épica culmina con Alonso de Ercilla (1533-1594), quien le dedica *La Araucana* (publicada en 1569, 1578 y 1589) a Felipe II¹². En el teatro destaca Lope de Rueda (ca. 1500-1565), fundador de la primera compañía española y creador de varias comedias, farsas y pasos (los futuros entremeses¹³) de inspiración italiana. Otros nombres del teatro de esa época son Juan de la Cueva (ca. 1543/50-1610), Lupericio

9 En el próximo capítulo, hablaremos con más detalle del entorno musical de Cervantes.

10 En autores como: Santa Teresa de Jesús (1515-1582), San Juan de la Cruz (1542-1591), fray Luis de Granada (1504-1588), fray Luis de Molina (1535-1601), San Juan de Ávila (1500-1569) y fray Juan de los Ángeles (1536-1609). Esa producción literaria también es impulsada por Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), cardenal y arzobispo de la Orden Franciscana de Toledo. Fundador de la Universidad de Alcalá de Henares.

11 Inicialmente, con Juan Boscán (1487-1542) y Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536). La escuela petrarquista española era formada por poetas como Gutierre de Cetina (1520-ca. 1557) y Hernando de Acuña (ca. 1520-1580). Después, destacan las escuelas salmantina y sevillana, la primera con fray Luis de León (1527-1591) y la segunda con Fernando de Herrera (1534-1597).

12 Poema épico que relata la primera fase de la conquista de Chile, particularmente la Guerra de Arauco (que duró 236 años, de 1536 a 1772) entre españoles y mapuches o araucanos. La obra incluye episodios históricos, como la captura y ejecución de Pedro de Valdivia (1497-1553), así como la historia de los caciques mapuches Lautaro, Fresia (esposa de Caupolicán), Colo Colo y Caupolicán. Pero también se insertaron sucesos fantásticos, como el de un hechicero que eleva al narrador en un vuelo sobre la Tierra, permitiéndole ver acontecimientos que suceden en Europa y Oriente Medio, como la Batalla de Lepanto (ocurrida el día 7 de octubre de 1571).

13 Un entremés es una pieza dramática jocosa de apenas un acto protagonizada por personajes de las clases populares, que se representaron desde fines del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Fueron prohibidos en 1780.

Leonardo de Argensola (1559-1613) y Cervantes¹⁴. Pero el creador de la fórmula de la comedia nacional fue el gran Lope de Vega (1562-1635), quien tuvo como seguidores a Tirso de Molina (1584-1648) y Calderón de la Barca. En la narrativa, se sigue el gusto medieval por los libros de caballerías, pero nacen dos subgéneros españoles: la novela picaresca y la novela morisca, además de escribirse la novela pastoril de inspiración italiana y la novela bizantina¹⁵. Posteriormente, Cervantes cultivará todos esos subgéneros narrativos de forma magistral.

No sólo durante el reinado de Felipe II vivió Cervantes, sino que también en el reinado de Felipe III, hasta su muerte en 1616. Hijo de Felipe II y Ana de Austria (1549-1580), éste Rey fue aficionado al teatro, a la pintura y, sobre todo, a la caza. Durante su reinado España incorporó algunos territorios en el norte de África y en Italia y alcanzó niveles de esplendor cultural, especialmente en las dos ciudades españolas más prósperas: Sevilla, Puerto de Indias, y Madrid, sede de la Corte. El sevillano Mateo Alemán (ca. 1547-1615) publica *Guzmán de Alfarache*, *Atalaya de la Vida Humana* (1599), una novela picaresca de gran éxito internacional. Después de la obra anónima *La Vida de Lazarillo de Tormes y de Sus Fortunas y Adversidades* (1554), la novela de Mateo Alemán constituye la cumbre de la novela picaresca, subgénero caracterizado por el realismo en la descripción de ambientes y personajes, casi siempre de baja extracción social y animados por pasiones e intereses de escasa elevación moral. El madrileño Lope de Vega empieza a escribir a partir de esos años, 1598, con la novela *La Arcadía*, obra pastoril en la que incluyó numerosos poemas. Poco después publicó la novela bizantina *El Peregrino en Su Patria* (1604), que incluye cuatro autos sacramentales. En *Los Pastores de Belén* (1612), otra novela pastoril pero *a lo divino*, incluyó, de nuevo, numerosos poemas sacros. Lope también publicó densa obra poética, que se sirvió de todas las formas posibles, pues le atrajo por igual la lírica popular y culterana de Luis de Góngora (1561-1627), aunque, en general, defendió el *verso claro*¹⁶. Pero el Lope de Vega más auténtico, renovador, es el del teatro. Después de muchos años componiendo para la escena, Lope compuso, a petición de la Academia de Madrid, el *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo* (1609). Fue llamado *Fénix de los Ingenios* y *Monstruo de la Naturaleza* (apodo éste dado por Miguel de Cervantes) puesto que

14 Tuvo dos períodos de producción teatral: de 1580 a 1587, representada por las tragedias *Los Tratos de Argel* (posteriormente revisada en *Los Baños de Argel*) y *La Numancia*, y en 1615, con *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*.

15 Se cultivaron en España a partir del siglo XVI.

16 Por un lado están los poemas extensos y unitarios, de tono narrativo y asunto a menudo épico o mitológico, como, por ejemplo, *La Dragontea* (1598). *La Hermosura de Angélica* (1602) se inspira en el *Orlando Furioso* (1516) de Ludovico Ariosto (1474-1533), mientras que *Jerusalén Conquistada* (1609) se basa en la obra homónima de Torquato Tasso (1544-1595), *Jerusalén Liberada* (1575). Cabe incluir en este grupo *La Andrómeda* (1621) y *La Circe* (1624). De temática religiosa es *El Isidro* (1599), y también *Los Soliloquios Amorosos* (1626). *La Gatomaquia* (1634) es una parodia épica. En cuanto a los poemas breves, su lírica usó de todos los metros y géneros. Se encuentra recogida en las *Rimas* (1602), *Rimas Sacras* (1614), *Romancero Espiritual* (1619), *Triunfos Divinos con Otras Rimas Sacras* (1625), *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634) y *La Vega del Parnaso* (1637).

renovó las fórmulas del teatro español en un momento en que el Teatro comenzaba a ser un fenómeno cultural muy cultivado¹⁷.

Cervantes, consagrado como escritor y viviendo en Madrid, compartirá vecindario¹⁸ con el prestigioso escritor de obras de teatro. También Luis de Góngora y Francisco de Quevedo (1580-1645) escribieron durante este período. El primero se instala en 1603 en la Corte, que había sido trasladada de Valladolid, buscando con afán alguna mejora de su situación económica. En esa época escribió algunas de sus más ingeniosas letrillas¹⁹, trabó fecunda amistad con el poeta Pedro de Espinosa (1578-1650) y se enfrentó en terrible y célebre enemistad con su gran rival, Quevedo. Éste se instala en 1606 en la Corte, donde continuó los estudios de Teología e inició su relación con el Duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón y Velasco Guzmán y Tovar (1574-1624), a quien Quevedo le dedicó sus traducciones de Anacreonte (s. VI a. C.-s. V a. C.), autor hasta entonces nunca vertido al español. Se dedicó a la poesía desde muy joven, y escribió sonetos satíricos y burlescos, a la vez que graves poemas en los que expuso su pensamiento. Su obra poética, publicada póstumamente en dos volúmenes, tuvo un gran éxito ya en la vida del autor, especialmente sus letrillas y romances²⁰, divulgados entre el pueblo por juglares y que supuso su inclusión, como poeta anónimo, en la segunda parte del *Romancero General* (1605)²¹.

17 El grupo más numeroso de obras es el de comedias de capa y espada, basadas en la intriga de acción amorosa: *La Dama Boba*, *Los Melindres de Belisa*, *El Castigo del Discreto*, *El Caballero del Milagro*, *La Desdichada Estefanía*, *La Discreta Enamorada*, *El Castigo Sin Venganza*, *Amar Sin Saber a Quién* y *El Acero de Madrid*. De tema caballeresco: *La Mocedad de Roldán* y *El Marqués de Mantua*. De tema bíblico y vidas de santos: *La Creación del Mundo* y *El Robo de Dina*. De historia clásica: *Contra Valor No Hay Desdicha*. De sucesos históricos españoles: *El Bastardo Mudarra* y *El Duque de Viseo*. Sus obras más conocidas son las que tratan los problemas de abusos por parte de los nobles, situaciones frecuentes en el caos político de España: *La Estrella de Sevilla*, *Fuenteovejuna*, *El Mejor Alcalde*, *el Rey*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *El Caballero de Olmedo*. De tema amoroso son: *La Doncella Teodor*, *El Perro del Hortelano*, *El Castigo del Discreto*, *La Hermosa Fea* y *La Moza de Cántaro*.

18 El cervantista Luis Astrana Marín (1889-1959) ha documentado los diversos hogares madrileños de Cervantes, y nos habla de un lugar ubicado en la Calle de Atocha, considerado por él como el *sancta sanctorum* del cervantismo madrileño. El edificio, rehabilitado, está declarado monumento nacional de carácter histórico-artístico. Actualmente es propiedad de la Sociedad Cervantina de Madrid. La imprenta que se encuentra allí es una réplica exacta de la imprenta de tipos móviles con la que se imprimió la primera edición de *Don Quijote de la Mancha*. Otros lugares cervantinos en Madrid son: Calle de Cervantes, en el Barrio de las Letras, donde vivió el escritor, y Calle de las Huertas, número 18, donde dijo vivir Miguel de Cervantes. La Casa-Museo de Lope de Vega se encuentra en el número 11 de la Calle de Cervantes, donde vivió los últimos 25 años de su vida.

19 Composición poética breve, dividida en estrofas al final de las cuales se repite un mismo pensamiento en uno o más versos denominados estribillos. Góngora escribió algunas letrillas de tipo lírico, basadas en la lírica popular. Sin embargo, lo habitual era que las letrillas se inspirasen en algún refrán y tuviesen carácter burlesco. Ejemplos de letrillas gongorinas son “Ándeme yo caliente” (1581) y “Dineros son calidad” (1601). Además de letrillas líricas, satíricas o religiosas, Góngora compuso numerosos romances, de inspiración literaria, como el de “Angélica y Medoro” (1602), basado en un episodio del *Orlando Furioso*, una de las obras favoritas de Góngora, de cautivos, de tema pícaro o de tono más personal y lírico, algunos de ellos de carácter autobiográfico en los que narra recuerdos infantiles.

20 Composición lírica de origen español, que consiste en una serie indefinida de versos generalmente octosílabos con rima asonante en los versos pares, y los impares sueltos. Según la historia literaria tradicional (propuesta por el filólogo Ramón Menéndez Pidal), los romances tenían su origen en la fragmentación de los cantares de gesta y epopeyas medievales. Los romances surgieron a finales del siglo XIV, cuando los juglares transmitían oralmente los poemas.

21 Obra fundamental para el estudio y conocimiento de la poesía española. La edición de Ángel González Palencia (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947), contiene el texto íntegro del denominado *Romancero General*, que suma el *Romancero* publicado en Madrid en casa de Luís Sánchez en 1600, la reimprección hecha en Medina del Campo por Juan Godínez de Millis a costa de Pedro Ossete y Antonio Cuello de Valladolid, 1602, y la realizada dos años después por el impresor Juan de la Cuesta, que dio a luz una tercera edición en Madrid, en 1604. Aún surgió una continuación pues parecía que faltaban en la colección gran número de romances conocidos, por lo que un estudiante de Valladolid, Miguel de Madrigal, recopiló una *Segunda Parte del Romancero General* y *Flor de Diversa Poesía*, que imprimió Luís Sánchez en Valladolid, en 1605.

Estos dos autores del Siglo de Oro publicaron sus obras más densas a comienzos del siglo XVII: Góngora, entre 1612 y 1613, compuso los largos poemas de *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*, ambos de extraordinaria originalidad, tanto temática como formal, y Quevedo, la novela picaresca *Historia de la Vida del Buscón Llamado Don Pablos, Ejemplo de Vagamundos y Espejo de Tacaños*, que apareció impresa en Zaragoza en 1626.

De esa época, tenemos aún los nombres de Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Se sabe que el primero, en 1626, estaba de nuevo en la Corte y fue nombrado comendador del convento de Trujillo (Extremadura). Fue un autor sumamente fecundo, habiendo dejado unas trescientas comedias, que se imprimieron en cinco partes: *Primera Parte* (Sevilla, 1627), *Segunda Parte* (Madrid, 1635), *Tercera Parte* (Tortosa, 1634), *Cuarta Parte* (Madrid, 1635) y *Quinta Parte* (Madrid, 1636). Escribió varios autos sacramentales, comedias bíblicas y comedias hagiográficas. Extrajo de las historias y leyendas nacionales argumentos de numerosas comedias. Se le atribuyen dos obras de contenido filosófico de gran importancia: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (escrita entre 1612 y 1625), que introdujo el tema del libertino don Juan Tenorio en la literatura universal, y *El Condenado por Desconfiado* (Madrid, 1635), comedia de bandoleros *a lo divino*, en la que trató el tema de la arrogancia del hombre frente a la gracia divina y la importancia del libre albedrío. Ya Calderón, desde 1625 proveyó a la Corte de un extenso repertorio dramático en el que figuran sus mejores obras. Reelabora temas originales de Lope, como el honor, el patrimonio del alma enfrentado a la justicia de los hombres, caso de *El Alcalde de Zalamea* (1636), o las pasiones amorosas que ciegan el alma, cuestión que aborda en *El Mayor Monstruo, los Celos* (1637) o en *El Médico de Su Honra* (1637). Su mayor contribución es, sin embargo, y más allá del repertorio caballeresco, una forma poético-simbólica desconocida antes de él y que configura un teatro esencialmente lírico, cuyos personajes se elevan hacia lo simbólico y lo espiritual, como en *El Mágico Prodigioso* (1637) o *La Devoción de la Cruz* (1636), que culmina con el personaje de Segismundo de *La Vida Es Sueño* (1635). Esta obra, paradigma del subgénero de comedias filosóficas, recoge y dramatiza las cuestiones más trascendentes de su época: el poder de la voluntad frente al destino, el escepticismo ante las apariencias sensibles, la precariedad de la existencia, considerada como un simple sueño, y, por fin, la consoladora idea de que, incluso en sueños, se puede todavía hacer el Bien. Con Calderón adquirieron asimismo especial relevancia la escenografía (lo que él llamaba *maneras de apariencia*) y la Música.

En ese panorama histórico-cultural se sitúa Miguel de Cervantes. ¿Qué de más proficuo e importante nos dejó de su legado literario? Antes de llegar a él, vamos a destacar algunos y breves pasajes biográficos que o contribuyeron o inspiraron su iniciación a las Letras.

No existen datos precisos sobre los primeros estudios de Cervantes. Lo único

que se sabe es que estudió en el Estudio de la Villa, en Madrid, regentado por un buen catedrático de gramática, el filo-erasmista Juan López de Hoyos (1511-1583), quien en 1569 publicó un libro sobre la enfermedad y muerte de la reina Isabel de Valois (1546-1568), la tercera esposa de Felipe II, titulado *Relación Oficial de las Exequias de Isabel de Valois*. López de Hoyos incluye en ese libro cuatro poesías de Cervantes (un soneto, una copla castellana, cuatro redondillas y una elegía), a quien llama *nuestro caro y amado discípulo*.

En esa época, Cervantes mantiene contacto e intensa amistad con los poetas Pedro Laínez (¿?-1584) y Luis Gálvez de Montalvo (1549-1591), pero sólo volverá a la Poesía tras 15 años de ausencia y probaciones en su vida. Paralelamente, se aficiona al Teatro viendo las representaciones de Lope de Rueda, como afirma en el prólogo a sus *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados* (1615):

(...) me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. (...) y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad.

En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. 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.²²

Su vida le llevará, en el mismo año de 1569, a encontrarse en Roma²³ como camarero del monseñor Giulio Antonio Acquaviva (1546-1574), quien en 1570 fue nombrado cardenal. Tras prestar servicios al religioso y acompañarlo en ciudades como Palermo, Florencia, Milán, Venecia y Ferrara, él y su hermano Rodrigo de Cervantes (1550-1600) se alistan en las tropas comandadas por el capitán Diego de Urbina, en Italia. En 1570, abandona el ambiente pontificio para ingresar, voluntariamente, en el militar (los hermanos Cervantes habrían asentado plaza en

22 CERVANTES, Miguel de. *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

23 Se cree que Cervantes huyó de Madrid para Roma porque había un orden de prisión en 1569, firmado por Felipe II, contra alguien de mismo nombre que había herido en duelo a un hombre llamado Antonio de Sigura.

agosto o septiembre de 1570). Ambos inician en el contingente veneciano²⁴ que, a su vez, integraba la Liga Santa bajo el comando de Juan de Austria (1545-1578), hijo bastardo de Carlos V y medio hermano de Felipe II. Como él, otros escritores siguieron el mismo camino: Pedro Laínez, Gabriel López Maldonado (?-1615), Andrés Rey de Artieda (1549-1613) y Cristóbal de Virués (1550-1609). Más de 200 embarcaciones se reúnen en Mesina y de allí parten para el golfo de Corintios, en Grecia, donde enfrentaron, el día 7 de octubre de 1571, la armada turca del Imperio Otomano en aquella que se llamó la Batalla de Lepanto²⁵.

En sus obras Cervantes se orgullece de haber participado de esa batalla, como se afirma en el prólogo de la segunda parte del *Don Quijote*: “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”²⁶, obra que también trae, al respecto, el relato del capitán Ruy Pérez de Viedma, en quien Cervantes proyecta su época militar: “No hay en la tierra, conforme a mi parecer, contento que se iguale a alcanzar la libertad perdida”²⁷. Fuera del ambiente militar, novelas cortas ambientan diversos lugares de Italia. Es el caso de: “El curioso impertinente”, “El amante liberal”, “El licenciado Vidriera”, “La fuerza de la sangre” y “La señora Cornelia”²⁸. Las impresiones de Italia aparecen también en *Viaje del Parnaso* (1614), obra narrativa en verso escrita en tercetos que cuenta el viaje al monte Parnaso de Cervantes y los mejores poetas españoles para librar una batalla alegórica contra los malos poetas. La obra sigue de cerca el modelo de *Il Viaggio di Parnaso* (1582) del poeta italiano Cesare Caporali (1531-1601). En el

24 Del tercio de Don Miguel de Montcada, en la galera Marquesa.

25 Considerada una de las mayores victorias navales de España. En esa batalla, Miguel de Cervantes, febril, luchó con bravura. Quedó herido de dos tiros de arcabuz en el pecho y de un tiro en la mano izquierda que quedaría para siempre inutilizada. Por causa de eso quedó inmortalizado como *El manco de Lepanto*. Aun así, se alistó en otras compañías y participó en otras acciones militares posteriores (como en las batallas de Navarino, Corfú y La Goleta (Túnez)). Cf. “Lepanto, la decisiva batalla naval donde los cristianos arrasaron a la flota turca.” Disponible en: <<http://www.abc.es/historia-militar/20130426/abci-batalla-lepanto-cristianos-turcos-201304252106.html>>. Acceso en: 08 ago. 2017.

26 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 543.

27 “Historia del capitán cautivo”, contada en los capítulos 39, 40 y 41 de la primera parte. Escrita en 1590, esa novela corta se intercala en el momento en que, reunidos en una venta, don Quijote y otros personajes, llega un prisionero de guerra (el capitán cautivo) recién-libertado de Argelia, acompañado de Zoraida, una bella mora. El cautivo Ruy Pérez de Viedma cuenta a todos su vida: su participación en la Batalla de Lepanto, su cautiverio en Argel, los amores con Zoraida, que desea ser bautizada, y su libertad en una arriesgada fuga. Aunque el relato se adapte bien a la moda de las novelas moriscas e idealizadas, él adquiere, bajo la pena de Cervantes, interés documental. De entre todos los pasajes literarios cervantinos, sus biógrafos consideran que este relato es el que más se aproxima de la vida del autor, por lo tanto, el que posee más referencias a su vida. Interesa notar, también, que el relato ocurre después de los capítulos 37 y 38, en que don Quijote, delante de todos los presentes, pronuncia el discurso de las armas y de las letras, que sirve de introducción a los tres capítulos siguientes.

28 “El curioso impertinente” es una novela corta del mismo estilo de las *Novelas Ejemplares* (1613) intercalada por Miguel de Cervantes en la primera parte del *Don Quijote*. Está ambientada en Florencia y es leída por el cura Pedro Pérez en la venta de Palomeque. “El amante liberal” es una novela morisca cuyos personajes provienen de Sicilia (de la comunidad de Trapani). En “El licenciado Vidriera” el estudiante Tomás Rodaja viaja por diversas ciudades de Italia y en “La fuerza de la sangre” se construye en el relato un caso policíaco en el que uno de los protagonistas (Rodolfo) se encuentra en Nápoles en determinada acción de la novela. “La señora Cornelia” reúne los elementos de una novela bizantina ambientada en Bolonia. Las cuatro últimas pertenecen a las *Novelas Ejemplares*.

viaje marítimo, partiendo de Cartagena (Murcia), avistan Génova, Roma y Nápoles, y consiguen pasar por el peligroso estrecho de Mesina, entre Escila y Caribdis. La obra contiene numerosas referencias autobiográficas de la vida de Cervantes, desde su participación en la Batalla de Lepanto hasta la queja por su mala fortuna literaria y su reivindicación como poeta:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo,
(...) ²⁹

Cuando retornaba de Nápoles a España en la galera *Sol* con cartas de recomendación de Don Juan de Austria y del Duque de Sessa III (ca. 1520/1-1578), el día 26 de septiembre de 1575, próximo a Cadaqués (Cataluña), fueron acometidos por una pequeña flota árabe comandada por el renegado albanés Arnaut Mamí. Tras un combate en el cual murieron varios soldados cristianos y el capitán de la galera española, fueron hechos prisioneros, entre otros, Miguel de Cervantes y su hermano Rodrigo. En Argel, capital de Argelia, Cervantes fue esclavo del renegado griego Dalí Mamí, llamado *El cojo*³⁰. A causa de las cartas de recomendación, se creía que Cervantes era persona de elevada condición, habiendo sido fijado su rescate en 500 escudos de oro, cantidad prácticamente inalcanzable para su familia. Así se inicia el período más doloroso de su vida³¹, cinco largos años de cautiverio en las prisiones argelinas que le dejarían una marca indeleble:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.³²

En Argel, produjo dos sonetos que habría compuesto en 1576, dedicados a su compañero de cautiverio, el jurista italiano Bartolomeo Ruffino di Chiamberry, y las octavas que dedicará, tres años después, al humanista siciliano Antonio Veneziano

29 CERVANTES, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

30 En esa época Argel estaba bajo el dominio otomano gobernado por Azán Bajá. Cervantes fue su esclavo durante nueve meses de los cinco años mantenidos en cautiverio.

31 Martín de Riquer afirma que “Gracias a las informaciones oficiales y al libro de fray Diego de Haedo, *Topografía e Historia General de Argel* (publicada en 1612), poseemos importantes noticias sobre el cautiverio de Cervantes que, en transposición literaria, complementan admirablemente las comedias de nuestro escritor *Los Tratos de Argel* y *Los Baños de Argel* y el relato de la historia del cautivo que se interpola en la primera parte del Quijote (capítulos 39 a 41).” (2004, p. XLVII). Hubo cuatro tentativas de fuga, pero sin éxito. En mayo de 1580, llegaron a Argel los padres trinitarios fray Antonio de la Bella y fray Juan Gil. Éste paga la cantidad pedida por los árabes. Gracias a los 500 escudos, Cervantes estaba finalmente liberto el día 19 de septiembre de 1580. Embarcó de vuelta con otros cautivos rescatados y, el día 27 de octubre, llegó a España por Denia (Alicante) y de ahí a Valencia. En noviembre o diciembre del mismo año estaba con su familia en Madrid. En total, su cautiverio duró cinco años y un mes.

32 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), pp. 984-5.

(1543-1593).

Tras su libertad, Cervantes pretendió un cargo oficial por los servicios prestados al Rey y por su cautiverio. Quiso venir a América, pero le fue negado. En 1581 consigue ir a Orán, ciudad del litoral mediterráneo de Argelia, en una misión secreta³³. En seguida, vuelve a pretender otro cargo en América. Antes de su primer empleo de comisario real, en 1587, estuvo en Madrid y en esa ciudad comenzó a dedicarse plenamente a las Letras. Mantuvo nuevamente contacto con poetas españoles, como Pedro Laínez y Pedro de Padilla (1540-1599), se dedica a escribir la novela pastoril *La Galatea*³⁴ y acompaña la evolución del teatro español, ocasionada por el surgimiento y aprobación de los *corrales de comedias*³⁵ a partir de 1579. De esa época son sus primeras obras teatrales, como *El Trato de Argel* (1582)³⁶ y *La Numancia* (1585)³⁷. Lee a los dramaturgos españoles Juan de la Cueva, Lupericio Leonardo de Argensola y Cristóbal Virués (1550-1614), y llega a firmar un contrato con José Gaspar de Porres (1550-1623)³⁸ referente a dos comedias, *La Confusa* y *El Trato de Constantinopla y Muerte de Selim*³⁹.

Su primer empleo oficial le fue concedido el día 22 de septiembre de 1587: una comisión en la ciudad de Écija (Sevilla) que tenía como objetivo juntar la mayor cantidad de trigo que pudiese para fabricar con él bizcocho para el abastecimiento de la Armada Invencible⁴⁰. Cervantes también pasó por ciudades cordobesas para recaudar trigo: La Rambla, Castro del Río, Espejo y Cabra. El día 22 de febrero de 1588 se le concede nueva comisión: nuevos viajes por Écija y alrededores en

33 Se suele relacionar la comedia “El gallardo español”, de *Ocho Comedias y Ochos Entremeses Nuevos, Nunca Representados*, con el viaje que Cervantes hizo a Orán como espía en el año 1581. Es una comedia de cautivos/ comedia caballeresca de ambiente morisco y rasgos épicos.

34 Novela pastoril publicada bajo el título *Primera Parte de La Galatea, Dividida en Seis Libros*. Escrita entre 1581 y 1583, la obra vendría a luz en Alcalá de Henares en 1585. Dedicada a Ascanio Colonna (1560-1608), cardenal italiano y amigo de Acquaviva.

35 El *corral de comedias* era, en los siglos XVI y XVII, un modelo de teatro público instalado al aire libre en los patios y corrales internos que separaban los edificios vecinos en las principales ciudades españolas de la época. Él fue un marco del teatro del Siglo de Oro, siendo utilizado por autores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca. En sus representaciones, el pueblo se unía a reyes, nobles y prelados y todas las piezas teatrales profanas eran llamadas de “comedias”, aunque tuvieran su origen en la tragedia, en el drama y en la propia comedia. Los dos corrales de comedias más famosos de Madrid y que nacieron en esa época fueron el Corral del Príncipe (1583) y el Corral de la Cruz (1584).

36 Esa comedia de cautivos, también titulada *Los Tratos de Argel*, fue refundida más tarde con el título de *Los Baños de Argel*. En ella se describe el desenlace del cautiverio cervantino en Argel. La pieza está emparentada con otras de cautivos como “La gran sultana” y “El gallardo español”, ambas de *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*.

37 También titulada *El Cerco de Numancia*, es una tragedia inspirada en la derrota de la ciudad de Numancia (en la Celtiberia, antigua España) bajo el poderío romano en el siglo II a. C. Se dramatiza el cerco que se lleva a cabo en la época de Escipión, el Africano (235 a. C.-183 a. C.), para tomar la ciudad, y la defensa heroica de sus habitantes que deciden matarse entre sí y suicidarse.

38 Autor de comedias toledano. Director y responsable por la compañía de teatro que dirigía. Es uno de los autores de comedias más profucuos de las décadas finales del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo XVII.

39 Sobre ese acierto, cf. el documento digitalizado en el sitio web de la Biblioteca Nacional de España, BNE. Disponible en: <<http://cervantes.bne.es/es/exposicion/obras/obligacion-y-concierto-miguel-cervantes-y-gaspar-porres>>. Acceso en: 20 sept. 2017.

40 Su cargo se llamaba *Comisario Real de Abastos para la Armada Invencible*.

búsqueda de aceite. Y así continuó su periplo por la vasta región de Andalucía en nombre de la Hacienda Real de Felipe II, para recaudar mantenimientos y cobrar impuestos en diferentes poblados.⁴¹ Llegaba a esos lugares escoltado por la Santa Hermandad y, junto con sus subordinados, se dirigía a las autoridades locales que se ponían a su disposición, pues estaban delante del representante del Rey⁴². Ese intenso trabajo (muchas veces doloroso en función de las difíciles relaciones con las autoridades) lo hace abandonar la actividad teatral entre 1587 y 1592⁴³. También abandona la Poesía y pasa a concentrarse en un género literario poco cultivado en esos momentos en España, la novela corta italiana. Mucho por cuenta de su vida de viajante, opta por dedicarse, como singular artista que era, a ese subgénero narrativo. El cambio de rumbo en su producción literaria se ve en los propios capítulos del *Don Quijote* cuando el narrador habla de los muleros, ya que pasa a depender mucho de ellos para ser transportado y a tener poco tiempo para dedicarse a la Literatura:

[El cura] Subió a caballo, y también su amigo el barbero, con sus antifaces, porque no fuesen luego conocidos de don Quijote, y pusieron a caminar tras el carro. Y la orden que llevaban era ésta: iba primero el carro, guiándole su dueño; a los dos lados iban los cuadrilleros, como se ha dicho, con sus escopetas; seguía luego Sancho Panza sobre su asno, llevando de rienda a Rocinante. Detrás de todo esto iban el cura y el barbero sobre sus poderosas mulas, cubiertos los rostros como se ha dicho, con grave y reposado continente, no caminando más de lo que permitía el paso tardo de los bueyes. Don Quijote iba sentado en la jaula, las manos atadas, tendidos los pies y arrimado a las verjas, con tanto silencio y tanta paciencia como si no fuera hombre de carne, sino estatua de piedra.⁴⁴

Cansado de recorrer los caminos andaluces en el lomo de una vieja mula, además de tener que sufrir muchas incomodidades con diversas autoridades locales (de dueños de haciendas a jueces y clérigos), el día 21 de mayo de 1590 decide protocolar en el Consejo de Indias nueva petición para asumir un cargo en América, lo que le fue negado por tercera vez. Un año después, en mayo de 1591, se encuentra nuevamente en Andalucía, en la ciudad de Jaén, como recaudador de trigo y aceite, alcanzando Úbeda y Baeza (ambas en Jaén). En seguida, sigue para Estepa (Sevilla) en búsqueda de trigo y cebada. En diciembre estará en Montilla (Córdoba), conocida por un par de brujas mujeres, *Las Camachas*, que serán futuros personajes de la novela ejemplar “El coloquio de los perros”. Con la llegada de la primavera, en 1592, se encuentra en Andújar y Jaén (ambas en Jaén), donde tiene oportunidad de asistir a la romería de Nuestra Señora de la Cabeza, descrita en la postrera *Los Trabajos*

41 Hubo todavía una tercera comisión iniciada el 12 junio de 1588, nuevamente en Écija. De esta vez, nuestro recaudador tenía que no solamente almacenar trigo sino molerlo y transformarlo en bizcocho de mar para la Armada Invencible. Entre una comisión y otra, Cervantes compuso dos odas dedicadas a la Armada Invencible de Felipe II (CANAVAGGIO, 2005, pp. 169-70).

42 Según Jorge García López (2015), entre 1587 y 1601 Cervantes tenía un salario excepcional para la época (el equivalente, hoy, al de un juez), pues ser comisario del Rey significaba una honra y seguridad económica.

43 De hecho, Cervantes no rompió de todo su relación con el Teatro, puesto que firmó, el día 5 de septiembre de 1592, un contrato con el famoso actor y director Rodrigo Osorio, comprometiéndose a escribir, “en un plazo indeterminado”, seis piezas destinadas a su compañía. Pero no se volvió a tener noticias de esas mismas piezas.

44 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 485.

de *Persiles y Sigismunda* (1617), publicada póstumamente en Madrid. Al inicio de septiembre, inaugura un nuevo recorrido, y, a los 19 días, cuando está en Castro del Río, recibe una orden de prisión por venta ilegal de trigo emitida por el corregidor de Écija, Francisco Moscoso. Luego de ser suelto, cuando se encuentra en camino a Écija, es albo, en octubre, de nueva acusación de Moscoso⁴⁵. En julio de 1593, recibe una nueva comisión y trabaja durante todo ese verano alrededor de Sevilla, pero en octubre (el día 19) recibe la noticia del fallecimiento de su madre, Doña Leonor⁴⁶. Por esa época renuncia a la vida de recaudador de abastos; así, su cargo de comisario real termina en 1593⁴⁷.

Su periplo por Andalucía, si le trajo aún más obstáculos de los que ya había pasado en su cautiverio en Argel, en contrapartida, hizo que nuestro-escritor viajante entrara en contacto directo con costumbres pueblerinas en caminos y estancias, adquiriendo una experiencia humana magistralmente recreada en sus obras literarias.

En principios del siglo XVII, Cervantes se despide de Sevilla. Su hermano Rodrigo muere en la Batalla de las Dunas (o Batalla de Nieuwpoort), en la actual Bélgica⁴⁸, y, en 1603, transfiere su residencia para Valladolid, en el suburbio del Rastro de los Carneros, junto al Hospital de la Resurrección⁴⁹. Vive con su esposa, Catalina⁵⁰, y una numerosa parentela femenina: Andrea (hermana), Magdalena

45 El histórico de las acusaciones y la defensa de Cervantes están descritas en CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes* (2005), pp. 177-9.

46 Su padre, Don Rodrigo, había muerto en 1585.

47 En agosto de 1594, su amigo y pagador oficial Agustín de Cetina encarga al antiguo comisario la misión de recoger las tasas retrasadas del Reino de Granada. Cervantes acepta y vuelve al cargo de recogedor, depositando el dinero en la casa del banquero Simón Freire, pero éste quiebra – lo que lo llevará nuevamente a la prisión, de esta vez en Sevilla. A esta prisión se refiere Cervantes cuando afirma en el prólogo de la primera parte que *Don Quijote* fue engendrado en una cárcel: “Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?” (CERVANTES, 2004, p. 7).

48 En 1598 muere Felipe II y es sucedido por su hijo, Felipe III. España se encuentra en plena crisis con largos períodos de inflación y quiebras en la Casa Real debido a los crecientes préstamos financiados por los nietos y bisnietos de los Reyes Católicos para financiar sus guerras. Para empeorar, la peste bubónica llega a la Península Ibérica por Bayona (Galicia). Los teatros fueron cerrados hasta mediados de 1600. La epidemia (que duró de 1599 a 1601) costará a España más de 55 mil muertos en una población estimada, en esa época, en 8 millones de habitantes. Pero la monarquía ibérica sigue siendo la primera potencia mundial. La derrocada vendría 40 años después, con la Batalla de Rocroi, acaecida el día 19 de mayo de 1643, en la cual se enfrentaron franceses y españoles, con victoria de los primeros.

49 En 1601, a instancias del valido del Rey Felipe III de España, el I Duque de Lerma (1553-1625), Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, se trasladó de nuevo la Corte a Valladolid, pero se volvió a mudar en 1606. Durante este tiempo nacieron el futuro Felipe IV (1605-1665) y su hermana, Ana de Austria (1601-1666), que sería Reina de Francia y madre de Luis XIV (1638-1715). Cabe destacar que en este período llegó, en misión diplomática, el artista Peter Paul Rubens (1577-1640) y Cervantes publicó su primera edición del *Don Quijote* en 1604. También residieron en la ciudad Quevedo y Góngora, y la gran gubia del Barroco, Gregorio Fernández (1576-1636).

50 Catalina de Salazar y Palacios (1565-1626), quien se casó con Cervantes el día 12 de diciembre de 1584 en el pueblo toledano de Esquivias. Era una joven que no llegaba a los veinte años y que aportó una pequeña dote. No tuvieron hijos. Isabel Rodríguez y Villafranca (1584-1652), la única hija de Cervantes, fue reconocida por Cervantes en 1600 como Isabel de Saavedra, fruto de unos amores suyos con Ana de Villafranca y Rojas (1564-1598), casada con Alonso Rodríguez. Isabel, a su vez, tuvo una hija llamada Isabel Sanz del Águila y Cervantes con Diego Sanz del Águila, fallecida en 1610 a los dos años de edad. Cervantes no tuvo descendientes.

(hermana), Constanza (hija de Andrea), Isabel (su hija legítima) y la criada María de Ceballos. Se dedica nuevamente a escribir y se relaciona con autores como el humanista Alonso López, *el Pinciano* (ca. 1547-1627), el escritor Lucas Gracián Dantisco (1543-1587), Luis de Góngora y Francisco de Quevedo.

Por entonces se encuentra con el futuro editor del *Don Quijote*, el librero Francisco de Robles⁵¹, hijo y sucesor de Blas de Robles, que publicara *La Galatea*. En 1604 obtiene el privilegio real⁵² para publicar la primera parte del *Don Quijote*, que sería editado en breve. En principios de 1605, de una forma un tanto precipitada, vino a luz *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, dirigido al Duque de Béjar⁵³, en la prensa madrileña de Juan de la Cuesta. El éxito fue inmediato y fueron publicadas varias ediciones piratas (como en Lisboa, Valencia y Zaragoza). Francisco y Juan inician prontamente la segunda edición⁵⁴. Cervantes vendió su manuscrito por no más que 1.500 reales a Francisco de Robles y el tiraje inicial fue de unos 1.600 ejemplares, que eran vendidos a 290,5 maravedís cada uno⁵⁵. En la imagen abajo, se muestra la tapa de la primera edición de la obra, digitalizada por la Biblioteca Nacional de España⁵⁶:

51 Francisco puso en venta en su establecimiento en Madrid, cerca de la Puerta de Guadalajara, la edición príncipe de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (enero de 1605) y, en 1613, las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, cuyas dos novelas, “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros” ocurren en lugares de Valladolid.

52 El escribano de la Cámara del Rey, Juan Gallo de Andrada, dará fe del libro con las siguientes palabras: “*El ingenioso hidalgo de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, tasaron cada pliego del dicho libro a tres maravedís y medio; el cual tiene ochenta y tres pliegos, que al dicho precio monta el dicho libro doscientos y noventa maravedís y medio, en que se ha de vender en papel; y dieron licencia para que a este precio se pueda vender, y mandaron que esta tasa se ponga al principio del dicho libro, y no se pueda vender sin ella. Y para que de ello conste, di el presente en Valladolid, a veinte días del mes de diciembre de mil y seiscientos y cuatro años.*” (CERVANTES, 2004, p. 3).

53 Alonso Diego López de Zúñiga Sotomayor y Guzmán (1578-1619), VI Duque de Béjar. Fue uno de los mecenas literarios más importantes de su época y protegió a muchos autores, a lo que éstos correspondían dedicándole obras. Esto hicieron Miguel de Cervantes con la primera parte del *Don Quijote*, Pedro de Espinosa con *Primera Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España* (1605), Juan López del Valle con un *Soneto a la Grandeza del Duque de Béjar* (1605), Cristóbal de Mesa (1559-1633) con sus *Rimas* (1604) y Luis de Góngora con *Soledades* (1613).

54 La primera edición fue lanzada en enero, y la segunda, en marzo. Un mes antes, Cervantes consiguió un nuevo privilegio, que ampliaba para Portugal y la Corona de Aragón lo que había conseguido apenas para Castilla. Poco tiempo después, en abril, ya había conseguido permisión exclusiva para imprimir y publicar en toda la Península Ibérica.

55 Los derechos de autor no existían en esa época. Por eso, el único pago que recibió Cervantes fue de 6.000 maravedís y 25 copias de la obra.

56 Disponible en: <<http://quijote.bne.es/libro.html>>. Acceso en: 15 oct. 2017.



Imagen 1

Portada de la Primera Edición del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616). Imprenta de Juan de la Cuesta, Madrid, España.

Véase que en la portada se citan cuatro nombres: en primer lugar, el de Miguel de Cervantes, el autor; en segundo lugar, el del Duque de Béjar, a quien Cervantes dedica el libro con el objetivo de ganarse su favor⁵⁷; después, el nombre del impresor, Juan de la Cuesta; y, por último, Francisco de Robles, librero del Rey, que hacía las veces de editor.

Diez años después de publicarse en España, el *Don Quijote* ya se conocía en toda Europa. En 1607 se había publicado en Bruselas y en 1610 en Italia en ediciones en castellano, pero hubo que esperar hasta 1612 para ver la obra traducida a otra lengua, el inglés. Dos años más tarde, la novela se tradujo al francés⁵⁸.

La rápida difusión del *Don Quijote*, por cierto, explica porque en 1614 fue publicada una falsa *Segunda Parte del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, impresa en Tarragona (Cataluña) bajo el nombre apócrifo de Alonso Fernández

57 Un importante artículo publicado en los *Anales Cervantinos*, de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, parece refutar la tesis de Jean Canavaggio (2005) para quien la dedicatoria de la primera parte de la obra fue escrita como su prólogo, es decir, obra maestra de malicia y humor. Según el autor, “Cervantes quería volver al ruedo de las letras con una gran obra y bajo el amparo de un mecenas importante. Y aunque su dedicatoria pueda carecer de originalidad y resulte lacónica y poco afectuosa, no ha dudado en mantener todos los tópicos elogiosos que la ocasión requiere: ‘príncipe tan inclinado a favorecer las letras’, ‘nobleza’, ‘clarísimo hombre’, ‘suplico... protección’, ‘la prudencia de Vuestra Excelencia’, ‘tan humilde servicio’” (p. 28). Cf. “Cervantes y los mecenas: denle una segunda oportunidad y escribirá *El Quijote*”, artículo publicado en *Anales Cervantinos*, Madrid, XLV, 2013, pp. 9-44.

58 Este éxito de la novela estaría marcado, sin embargo, por una nueva prisión en 1605. Fue ordenada sediciosamente por el alcalde de Valladolid, Cristóbal de Villarroel, motivada por el asesinato de Gaspar de Ezpeleta (1567-1605) frente a la casa de los Cervantes. La familia fue acusada de llevar una vida licenciosa (el alcalde se dejó llevar por la mala fama que envolvía las *Cervantas*, las parientes que vivían con Cervantes).

de Avellaneda. Hasta ahora, no fue posible identificar quien fue, en verdad, este autor, aunque, probablemente, él debió ser un literato mediocre con cierta cultura teológica que intentó simplemente conseguir un beneficio que la gran difusión de la obra le proporcionaría. Pero candidatos a la autoría de la falsa segunda parte del *Don Quijote* hubo muchos, como Lope de Vega y Francisco de Quevedo, o, como dice Martín de Riquer, el escritor aragonés Jerónimo de Pasamonte (1553-1605), un personaje real que no estaba bien quisto en la primera parte de la obra (Cervantes lo denomina “Ginés de Pasamonte”)⁵⁹.

En 1606 la Corte se transfiere de Valladolid a Madrid. Cervantes se transfirió a esa ciudad para el Barrio Atocha (detrás del Hospital de Antón Martín) y después para la Calle de La Magdalena, en el mismo barrio, detrás del Palacio del Duque de Pastrana y muy cerca de la librería de Francisco de Robles y de la tipografía de Juan de la Cuesta.

En abril de 1609, ya preocupado con su salvación eterna, Miguel de Cervantes entra en la Real Congregación de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento (Madrid). El día 9 de octubre, muere súbitamente su hermana Andrea. Seis meses después, su nieta Isabel y, otros seis meses más tarde, su hermana Magdalena, el día 28 de enero de 1611. La familia quedó reducida a su esposa y a su sobrina Constanza. En esa época, estaban viviendo en el número 3 de la Calle del León, donde su última hermana había muerto y, luego después, se mudan para una casa próxima, situada detrás del Cementerio de San Sebastián, en el número 18 de la Calle de las Huertas. En julio de 1613, Cervantes entra como noviciado en la Venerable Orden Tercera de San Francisco (Madrid), siguiendo el ejemplo de Andrea y Magdalena en 1609, en la cual hará los votos definitivos tres años después.⁶⁰ Esa renovación de los votos no le impedirá, sin embargo, continuar publicando sus obras literarias. Tras ocho años de silencio editorial desde la publicación del *Don Quijote* en 1605, Cervantes publica una verdadera avalancha literaria: *Novelas Ejemplares* (1613), *Viaje del Parnaso* (1614), *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados* (1615) y la segunda parte del *Don Quijote* (1615). En 1617, póstumamente, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

59 Pasamonte y Cervantes coincidieron en la Batalla de Lepanto, Navarino y La Goleta (Túnez). Según un estudio de Martín de Riquer, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda* (1988), Cervantes lo habría incluido en el capítulo 22 de la primera parte del *Don Quijote*.

60 El día 22 de abril de 1616 Miguel de Cervantes fallece en su casa de la Calle del León en Madrid. Tres días antes de morir, escribió la dedicatoria de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* al Conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro y Andrade (1576-1622), VII Conde. Fue enterrado en el Convento de las Trinitarias de la Calle de Cantarranas (hoy Calle Lope de Vega).

Las *Novelas Ejemplares*⁶¹, escritas entre 1590 y 1612, presentan un conjunto de doce novelas cortas de las cuales se jactaba Cervantes de haber sido el primero en escribir en castellano este tipo de novelas:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.⁶²

El autor enriqueció el género de la novela corta del siguiente modo: a) añadiéndole mayor complejidad poética; b) nacionalizando el argumento al inserir lugares y costumbres conocidos; c) otorgándole gran importancia al diálogo, lo que dinamiza la narración; d) eliminando muchos elementos sobrenaturales; y e) introduciendo la vida real española, lo que humaniza los relatos y los hace más verosímiles.

A pesar de que hay, en los estudios literarios, una clásica división de “novelas de carácter idealista” y “novelas de carácter realista”⁶³, el autor las trabaja libremente, adaptando sus argumentos a una *nueva poética* y a propósitos morales, sociales y estéticos (de ahí el nombre “ejemplares”) que se aprenden de la lectura.

Al año siguiente, Cervantes publica *Viaje del Parnaso*. Como las novelas ejemplares, la obra sigue un modelo italiano ya mencionado, *Viaggio di Parnaso* de Cesare Caporali, quien Cervantes cita ya en la primera estrofa de la obra:

Un quídam Caporal italiano,
de patria perusino, a lo que entiendo,
de ingenio griego y de valor romano,
llevado de un capricho reverendo,
le vino en voluntad de ir a Parnaso,

61 Jorge García López, de la Universidad de Girona, editor de las *Novelas Ejemplares* para la *Biblioteca Clásica de la Real Academia Española* en 2013, bajo el número 46, ya había publicado una edición en 2001 y que se volvió a editar con una “Presentación” del académico de la lengua Francisco Rico en 2005. La última edición de las *Novelas Ejemplares* es considerada la *definitiva* por Rico, pues ciertamente le hubiera gustado a Cervantes. Cf. RUBIO A., Marcial. Reseña sobre *Novelas Ejemplares* (2013) publicada en la revista *Studia Aurea*, Barcelona, 8, 2014, pp. 623-5. Las doce novelas ejemplares son: “La gitanilla”, “El amante liberal”, “Rinconete y Cortadillo”, “La española inglesa”, “El licenciado Vidriera”, “La fuerza de la sangre”, “El celoso extremeño”, “La ilustre fregona”, “Las dos doncellas”, “La señora Cornelia”, “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”. Se ha atribuido a Cervantes la paternidad de un relato de estilo y características similares a los de las *Novelas Ejemplares* llamado “La tía fingida”, que está incluida en la edición de 2013. En Brasil, hubo una edición en portugués traducida por Ernani Ssó con ilustraciones de Vânia Mignone. Cf. CERVANTES, Miguel de. *Novelas Exemplares*. Anexos de Maria Augusta da Costa Vieira, Ernani Ssó y Silvia Massimini Felix. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 554 pp., 15 ils.

62 CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

63 Cf. “Cervantes, las *Novelas Ejemplares* y la narrativa de su tiempo”, documento publicado por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) en el sitio web de la Biblioteca de la Universidad de Navarra en enero de 2014.

Con la ayuda de Mercurio, Cervantes reúne un contingente de buenos poetas y se hacen a la mar en un barco alegórico, hecho de versos: parten de Cartagena y llegan a Génova, Roma y Nápoles, consiguen pasar el peligroso estrecho de Mesina, entre Escila y Caribdis, deidades a quienes tienen que aplacar ofreciéndoles el sacrificio de Antonio de Lofraso (1540-1600), uno de los poetas embarcados que, atemorizado, no se le llega a arrojar al agua. Tras encontrarse con un bajel de malos poetas, Apolo castiga a éstos utilizando la fuerza de Neptuno, que los hace naufragar. Su furia es luego aplacada por Venus. Llegan, por fin, a la falda del monte Parnaso, beben las aguas de la fuente de Castalia y son recibidos por Apolo, dios de la Poesía, y el coro de las musas. Tras un merecido descanso, en el que sueñan con la doble cara de la Poesía, entablan combate con el ejército de poetastros utilizando, como munición, libros y poemas. Vence la buena Poesía y despiertan del viaje alegórico. El largo poema es un retorno de Cervantes a la Poesía, iniciada con *La Galatea*. Como esta obra, no es totalmente idealizada, una vez que Cervantes, hecho narrador-personaje, cuenta un viaje literario que pasa por lugares reales y míticos. Montado en una mula, viaja de Madrid a Valencia para reclutar a los buenos poetas.

Críticos como Jean Canavaggio han destacado la dimensión autobiográfica de la obra, al considerar que ésta es la obra más autobiográfica de toda la producción cervantina, aunque hay que aclarar ciertos aspectos que no se coadunan con ella.⁶⁵ El mismo viaje no es real: es una pura convención. Pero hay plena identidad entre autor y narrador, y entre narrador y protagonista. El autor-narrador-personaje se coloca en el marco de su propia existencia cotidiana y recuerda los sitios predilectos de la ciudad de Madrid, para después pasar a los paisajes marítimos referibles a una geografía concreta (Levante, Cartagena, Valencia, Narbona, Génova, Tíber, Epiro, Corfú y Grecia). Recuerda sus andanzas pasadas en Italia (Roma y Nápoles, la Batalla de Lepanto, convalecencia en Sicilia), la captura por piratas argelinos en el golfo de León, el desembarco en Valencia al volver del cautiverio.⁶⁶

Pero, subraya Canavaggio, este *yo cervantino* de la obra no es nada convencional, pues no responde ni a una norma, ni a un improbable arquetipo de algún modelo autobiográfico. Es un *yo* interpuesto en un espacio cargado de referencias mitológicas, espacio en que el *yo* pasa a adueñarse de ese espacio, poniendo de realce el mismo acto de escritura, que pasa a primer plano. Acto de escritura que define, a continuación, el acto de lectura, como se ve en otras obras suyas: *Don Quijote de la Mancha*, *Novelas Ejemplares*, *Ocho Comedias y Ocho Entremeses*, *Nunca Representados* y *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*.⁶⁷

64 CERVANTES, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

65 Cf. "La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*", artículo publicado en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, New York, 1, 1-2, 1981, pp. 29-41.

66 Ídem, pp. 31-4.

67 Ibidem, pp. 37-40.

La autoría del *Don Quijote* es clara: Miguel de Cervantes. Escribió la primera parte y la publicó en 1605. Pero antes de que lanzara la segunda parte de la obra en 1615, a mediados de 1614, salió el inquietante *Don Quijote* de Avellaneda, apócrifo. La licencia concedida al libro es de septiembre de 1614 y en octubre circulaba la obra por Madrid. Véase la portada:

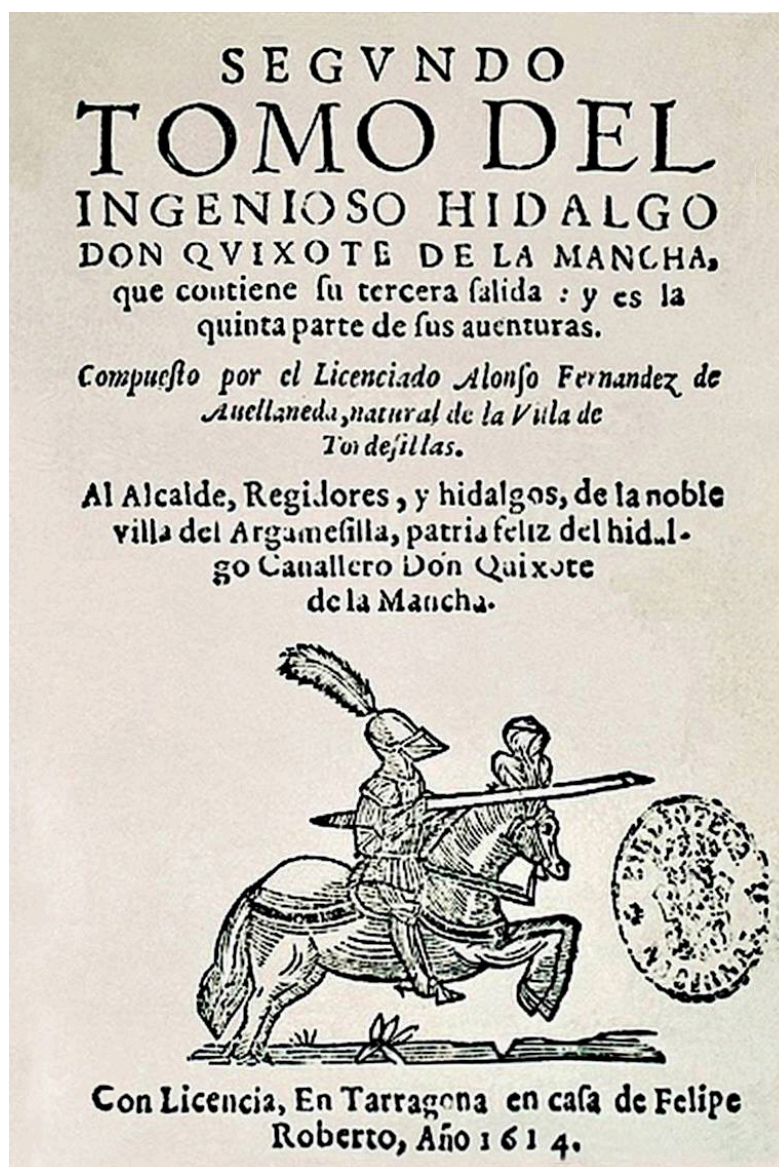


Imagen 2

Portada del Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1614), de Alonso Fernández de Avellaneda. Tarragona, España.

Dice la portada que es el segundo tomo del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que contiene su tercera salida, y que es la quinta parte de sus aventuras. Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas. (...) Con Licencia, en Tarragona en casa de Felipe Roberto, año 1614.

Los críticos tienen el consenso de que el libro tenía la clara intención de molestar y atacar a Cervantes, pues, a partir del capítulo LIX, mientras Cervantes escribía la segunda parte, pasa a vapulear a Avellaneda en su obra. Dice Luis Gómez Canseco, responsable por la edición crítica del *Don Quijote de Avellaneda* (2015) para los

Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española dirigida por Francisco Rico:

Sea como fuere, lo cierto es que será a partir de ese capítulo de la segunda parte del *Quijote* (no del “falso”, sino del “verdadero, el legal y el fiel”, como repetiría Cervantes) cuando obsesivamente el inmortal autor se dedique a vapulear a Avellaneda. (...) fuese quien fuese su autor, tenía una clara intención de molestar y atacar a Cervantes, bien por envidias personales, choque de vanidades o sencillamente para aprovecharse económicamente de unos personajes que tenían ya un éxito consolidado entre los lectores.⁶⁸

Rico dice, en la misma entrevista, que otros muchos libros de gran éxito tuvieron, en la época, segundas partes auténticas y apócrifas, como *La Celestina* (de la cual hubo varias imitaciones, más que continuaciones), *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*.⁶⁹ Pero, lo que queda de este falso es casi nada, puesto que las ediciones posteriores son escasas y, para Rico, infelizmente más estudiado que leído, una vez que se ha gastado más papel en estudiar un *Don Quijote* sin méritos por pura y vana curiosidad.⁷⁰ Al contrario, en el *Don Quijote* verdadero, Cervantes muestra con su infinito derroche de gracia y capacidad narrativa que el otro *Don Quijote* está lleno de defectos.⁷¹

Sobre el *Don Quijote* apócrifo, nos quedaremos con la visión de Rico: el falso Alonso Fernández de Avellaneda, un aragonés que dice ser natural de Tordesillas, era nada más que un representante vulgar de la literatura y el pensamiento vulgar de la época.⁷² Y, si tuvo algún mérito, fue el de haber puesto en marcha la gracia infinita del verdadero don Quijote en la segunda y verdadera parte de la obra creada por Miguel de Cervantes.

Pocos meses después de la publicación del falso *Don Quijote*, aparece, en 1615, la *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, firmada por Miguel de Cervantes y dedicada al Conde de Lemos, como se ve en la portada más abajo:⁷³

68 Cf. PALMERO, Fernando. Entrevista Francisco Rico y Luis Gómez Canseco: “El *Quijote* de Avellaneda, un gran trabajo sucio”, publicada en la revista *Leer* (España), cuaderno Relecturas, Madrid, 18 de febrero de 2015.

69 Ídem.

70 Cf. RICO, Francisco. “El caso Avellaneda: lo que sabemos y lo que ignoramos”, artículo publicado en RICO, Francisco. *Anales Cervantinos: notas al margen de un centenario*. Barcelona: Arpa y Alfil Editores, 2017, pp. 17-20.

71 Cf. PALMERO, Fernando. Ídem.

72 Cf. RICO, Francisco. Ídem, p. 19.

73 Cervantes le dedicó las *Novelas Ejemplares*, *Ocho Comedias* y *Ocho Entremeses*, la segunda parte de *Don Quijote* y *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*.



Imagen 3

Portada de la Primera Edición de la Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha (1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616). Imprenta de Juan de la Cuesta, Madrid, España.

Luego en el inicio de la segunda parte se reúnen varios personajes y, siguiendo al bachiller Sansón Carrasco, comentan la primera parte, ya impresa, del *Don Quijote*. Si, gracias a la imprenta, se vuelve real la historia de don Quijote, el bachiller no le hace sino confirmar la buena nueva de la difusión de la historia narrada por Cide Hamete Benengeli y traducida del árabe al castellano (II, 3):

Es tan verdad, señor – dijo Sansón –, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca.⁷⁴

En Barcelona, tanto los duques, como Don Antonio Moreno o las pastoras de la falsa Arcadia y su familia, habían leído ya la primera parte de las aventuras de

74 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 567.

don Quijote. De hecho, no hay mejor recibimiento a don Quijote que en esa ciudad, donde es reconocido, mal o bien, hasta por las calles (II, 61):

Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores.⁷⁵

Saliendo un día de paseo, don Quijote se encuentra con una imprenta de Barcelona que está terminando el libro mentiroso, la falsa *Segunda Parte* de sus aventuras (II, 62):

Sucedió, pues, que yendo por una calle alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: “Aquí se imprimen libros”, de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto imprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las imprentas grandes se muestra.

(...)

Pasó adelante y vio que asimismo estaban corrigiendo otro libro, y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas.

Ya yo tengo noticia de este libro – dijo don Quijote –, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su San Martín se le llegará como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuando se llegan a la verdad o la semejanza de ella, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas.⁷⁶

¿De qué modo es verdadera la historia de don Quijote? La autoría, sabemos, es de Miguel de Cervantes, pero, dentro de la obra, Cervantes le confiere la autoría a un historiador árabe – no escritor – quien ha recuperado la historia por primera vez.

Vemos que, irónicamente, en la obra cervantina, la autoría de la obra está problematizada. Ya vimos que los mismos personajes de la segunda parte han leído la primera parte del *Don Quijote* y que el *Don Quijote* de Avellaneda fue albo de ironías y graciosidades rebajadoras en la segunda parte. Nada más radical. Pero, lo radical reside sobremanera en la figura de Cide Hamete Benengeli.

José Ángel Ascunce Arrieta afirma que el autor árabe es uno de los personajes más paradójicos y sutiles de la obra cervantina. Todavía, por su complejidad, uno de los personajes más barrocos de Cervantes.⁷⁷ Su análisis crítico del personaje nos muestra que Cervantes recurre a técnicas claramente impresionistas, es decir, lo dibuja primero en planos que se van mostrando a lo largo de la obra, para que, al final, el lector tenga una imagen compleja de ese personaje. Destacaremos algunos de ellos.

75 Ídem, pp. 1019-20.

76 Ibídem, pp. 1030-1; 1033.

77 Cf. “O historiador Cide Hamete Benengeli ou a tragicomédia do primeiro autor”, artículo publicado en *Revista USP*, São Paulo, 67, sept.-nov., 2005, pp. 270-281.

En un primer momento, el personaje se muestra muy poco relevante. Es, para la teoría literaria, un personaje plano, sin personalidad y sin historia. Eso perdura en la primera parte de la obra. En la segunda parte, este mismo personaje se muestra complejo en varios planos. Cabe decir también que esos planos no cambian de papel: Cide Hamete Benengeli, en ambas partes, es siempre el primer narrador de la historia de don Quijote.

El personaje es presentado como el historiador árabe (I, 9), pero en seguida como el autor árabe y manchego (I, 22). Su origen pasa a ser doble. Además, posee todas las calidades personales e intelectivas para llevar a cabo el trabajo de primer narrador de la historia: curioso (I, 16), atento (I, 27), puntual (II, 7), prudente (II, 74), etc.

Para el narrador presentador de la obra, es decir, el tercer narrador (pues el segundo narrador es el traductor aljamiado), sin embargo, Cide Hamete Benengeli no es del agrado de don Quijote. Al saber de la publicación de la primera parte de su historia, no le gusta que su primer narrador hubiera sido moro y pasa a imaginarse varios posibles errores en la primera narración (II, 3):

Con esto se consoló algún tanto, pero desconsolole pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas. Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado, menospreciando reinas, emperatrices y doncellas de todas calidades, teniendo a raya los ímpetus de los naturales movimientos; y así, envuelto y revuelto en estas y otras muchas imaginaciones, le hallaron Sancho y Carrasco, a quien don Quijote recibió con mucha cortesía.⁷⁸

Así, el narrador presentador de la obra se aprovecha de ese doble origen (árabe-manchego, es decir, malo-bueno), para desautorizar el papel de historiador del primer narrador. Éste pasa, entonces, a un segundo plano: de objetivo a retórico (exagerado) y de atento y puntual a ridículo. Para pasar a ese segundo plano, en la segunda parte, vemos entrar la figura del censor. Ascunce Arrieta defiende que la historia de Cide Hamete Benengeli, recuperada en la obra cervantina, se va a dar como una escrita malograda y fracasada, pues lo que le llega al lector no es su obra, pero el resultado de las acciones censoras tanto del traductor aljamiado como del narrador presentador.⁷⁹

Hay otros planos sugeridos en la obra acerca de la relación primer narrador, traductor y narrador presentador. De las tres voces autorales, resulta la historia de don Quijote. No hay una sola historia que se valide por sí misma. De tres contadores de historias, pues es lo que son, resultan tres estilos de escrita. Pero, con la aparición del *Don Quijote* de Avellaneda, el narrador presentador se pone en un plano todavía más radical: se aprovecha de esa situación censurando y manipulándolo, obviamente,

78 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 566-7.

79 Cf. ASCUNCE A., José Ángel. Ídem, p. 277.

para peor.⁸⁰

Al lector, cabe aceptar pacíficamente los entrechoques de esos planos puestos en escena por el verdadero autor, Miguel de Cervantes, quien pasa, al final de la segunda parte, a valorar positivamente otra vez la figura de Cide Hamete Benengeli: legal y fiel (II, 61), único y verdadero autor del *Don Quijote* (II, 74), flor de los historiadores (II, 61), el cronista e historiador prudentísimo (II, 74). Es una estrategia que funciona en la obra, pero que, para el censo común, denota que sí estamos leyendo una obra de ficción, con todos sus matices de locura advenidos no sólo del protagonista de la obra, sino de otros personajes, como es el caso de Cide Hamete Benengeli, quien es puesto por otros personajes como exagerado y ridículo.

Antes de publicar la segunda parte del *Don Quijote*, Cervantes publica *Ocho Comedias y Ocho Entremeses, Nunca Representados*⁸¹, en la que destaca el teatro menor (más corto). Sus entremeses están escritos en prosa y en verso y, lo mismo que los pasos, son obras breves que se representaban entre los distintos actos de la comedia. Le debe a Lope de Rueda su influencia, pero Cervantes consigue crear tramas más elaboradas y presentar una mayor caracterización de sus personajes, provenientes del mundo popular.⁸² Mundo popular este que puede ser rural o urbano pero sin idealizaciones.

Como en *Don Quijote de la Mancha*, lo risueño se hace presente, sólo que de esta vez mezclado con la crítica proveniente de conflictos entre capas sociales. Motivos contemporáneos a su tiempo no faltan en un género dramático como el entremés: el esposo burlado, el cuento de los embaucadores, varios matrimonios que alegan las causas de su petición de divorcio, la muerte de la esposa de un personaje del hampa, cuentos folclóricos que sirven de fondo para presentar casos de maridos engañados y disputa de las armas y las letras. Las comedias, más largas, rescatan temas como los cautivos, santos, caballerías, costumbres y enredos diversos.

La última obra publicada es *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Se trata de una novela bizantina, la cual fue considerada por Cervantes su mejor obra. Apareció casi simultáneamente en Madrid, Barcelona, Lisboa, Valencia, Pamplona y París. En ella se narra un conjunto heterogéneo de peripecias que incluye aventuras y una separación de dos jóvenes que se enamoran y acaban encontrándose en una anagnórisis (acción de reconocimiento) al final de la obra.

Contrariamente al *Don Quijote*, en esta obra se alaba un modelo clásico de la literatura renacentista, la novela griega de aventuras, que tenía como modelo máximo la *Historia Etiópica de Teágenes y Clariclea* de Heliodoro (siglos III-IV). En España,

80 Ibídem, p. 279.

81 Las ocho comedias son: “El gallardo español”, “La casa de los celos”, “Los baños de Argel”, “El rufián dichoso”, “La gran sultana doña Catalina de Oviedo”, “El laberinto de amor”, “La entretenida” y “Pedro de Urdemalas”.

82 Los ocho entremeses son: “El retablo de las maravillas”, “El viejo celoso”, “El juez de los divorcios”, “La elección de los alcaldes de Daganzo”, “El vizcaíno fingido”, “La cueva de Salamanca”, “La guarda cuidadosa” y “El rufián viudo llamado Trampagos”.

había sido publicada en 1534 y traducida al castellano en 1564. Otras obras españolas que siguieron el modelo de la novela bizantina son *Historia de los Amores de Clarea y Florisea y los Trabajos de la Sin Ventura Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso (ca. 1492-1552 *a quo*), y *El Peregrino en su Patria* (1604) de Lope de Vega.

Pensaba, Cervantes, que esta obra debía de ser el mejor de los libros de entretenimiento y en la que tenía puestas sus mejores esperanzas, más que en el *Don Quijote*. Pero con el tiempo la crítica no la alabó tanto así como pretendía su autor. Definitivamente, la mejor obra literaria cervantina es el *Don Quijote*. Eso no quiere decir, sin embargo, que el *Persiles* sea una obra menor. Al contrario. Hoy en día se la lee (o se la *debe leer*) bajo el signo de la invención, o mejor dicho, integrada totalmente a la estética cervantina⁸³, como si ella estuviese en una secuencia encadenada desde las *Novelas Ejemplares* hasta el *Persiles*, que afectan tanto el acto de escritura, como el acto de lectura, de los cuales comentaremos más detenidamente en relación a la Música en el próximo capítulo al abocarnos al *Don Quijote*.

83 Cf. el número 439 de la *Revista de Occidente* de diciembre de 2017. 176 pp. Tema: "Cervantes y el *Persiles*: final de obra y principio de gloria". Publicada por la Fundación José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón (editor).

3.1 La Música en el Siglo de Oro

Durante el Siglo de Oro español, la producción musical de España tuvo un crecimiento exponencial, debido, en gran medida, a la unificación territorial del reino que habían llevado a cabo los Reyes Católicos¹ a finales del siglo XV. Podemos destacar la existencia de gran cantidad de músicos de prestigio cuyas producciones musicales gozan de gran calidad.

El Renacimiento (aprox. 1450-1600) es la Edad o Siglo de Oro de la música española. A partir del siglo XV, se intensifica la vida musical en las cortes: los reyes, los príncipes y los nobles en sus palacios, sumándose a lo que ya venían haciendo desde antes los clérigos en sus iglesias y catedrales, mantendrán capillas de músicos², dirigidas por el maestro de capilla e integradas por cantores e instrumentistas, destinadas a satisfacer sus variadas necesidades musicales. Es la época de la gran polifonía sacra y de la música para vihuela, instrumento de cuerda de la familia del laúd con un aspecto exterior muy parecido al de la guitarra.

Un aluvión de corrientes extranjeras llega a España desde Inglaterra, Francia e Italia por el tiempo del *Ars nova*³, después de que España había estado recibiendo durante casi tres siglos las enseñanzas del *Ars antiqua*⁴. Ese remolino de modos, modas y maneras intensificó el movimiento musical que venía desde el Rey Alfonso

1 Después de un siglo de la muerte del gran Rey Alfonso X el Sabio en 1284, el autor de las *Cantigas de Santa María* y de la renovación musical española del siglo XIII, reina en Castilla Enrique III el Doliente (1379-1406), como heredero de Juan I de Castilla (1358-1390). Al morir Enrique III, sube al trono Juan II de Castilla (1405-1454), Rey que mantuvo una espléndida corte de poetas. Su hija Isabel de Castilla (1450-1504) se casó con el hijo de Juan II de Aragón (1398-1479), Fernando II el Católico (1452-1516) en 1469. Con este matrimonio, queda unida la corona de Castilla a la de Aragón y se pone la base de la unidad nacional. Los Reyes Católicos preparan las últimas campañas para llevar a cabo la Reconquista y, durante su reinado, se produjo el descubrimiento del Nuevo Mundo.

2 Las capillas funcionan como conservatorios, donde se forman cientos de músicos que trabajarán posteriormente por toda España, y como centros de creación musical. Entre las funciones de maestros de capilla estaban las de: a) componer nueva música para cada domingo y día de fiesta; b) educar musicalmente a los niños cantores e instrumentistas; c) ensayar con ambos grupos; d) proporcionar la música en aquellos actos en que fuese necesaria (oficios religiosos, diversas ceremonias de la corte, etc.).

3 Nuevo método de notación musical (*ars nova notandi*) y nuevo estilo musical prevalentes en el siglo XIV especialmente en Francia e Italia. Se privilegian los géneros de la música profana y se crean nuevas formas musicales como el motete y el madrigal.

4 Música que se produjo entre los siglos IX y XIII por los compositores de la llamada Escuela de Notre-Dame de París. Tiene como principal forma musical el *organum* y como mayores representantes Léonin (ca. 1135-1201) y Pérotin (ca. 1160-ca. 1236). El *Ars antiqua* representa el inicio de la polifonía.

X el Sabio (1221-1284) hasta Enrique III el Doliente, que recoge en Castilla los últimos aires del siglo XIV. Un estilo y sentido político de unificación nacional estaba madurando con Alfonso X, un color nacional teñía la monodía de sus *Cantigas*⁵. En el siglo XV, hay algo así como un espíritu y sonido que puede entenderse como español.

Las influencias y corrientes que entraron durante el reinado de los Reyes Católicos siguen bajo el reinado de su nieto, Carlos V, que tenía su *capilla flamenca-borgoña* (de Bruselas), dirigida por el músico Nicolás Gombert (Brujas, Bélgica, ca. 1490-ca. 1560), que tocaba en actos religiosos con un repertorio musical vocal polifónico, mientras que la *capilla española* de los Reyes Católicos era usada para festividades profanas, música instrumental y baile. Carlos V confía luego la Capilla Real Castellana al futuro Rey Felipe II, mientras que mantiene su *capilla flamenca-borgoña*. En su reinado, Felipe II conserva las dos capillas, enriquecida con músicos italianos y franceses. En las regiones de Aragón, Cataluña, Andalucía y Valencia, las capillas ducales o principescas rivalizaron con la capilla castellana y favorecieron la creación de estilos regionales. Gracias a estas capillas musicales, la corte de los infantes españoles fue, en el siglo XVI, la más afamada de Europa.⁶

La polifonía sacra española se distancia de la Escuela Franco-Flamenca más que de la Escuela Romana. Los polifonistas españoles prefieren una forma más austera y sencilla (al “estilo castellano”) que acentúa el misticismo. Mientras que el italiano Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525-1594), uno de los principales compositores del Renacimiento, compuso música sacra y profana, Tomás Luis de Victoria (1548-1611), el más ilustre compositor español del Renacimiento, compuso solamente música sacra.⁷

La polifonía española sencilla, nacida en el siglo XV con Juan de Anchieta (1462-1523), Francisco de Peñalosa (1470-1528) y Juan Escribano (1480-1557), alcanza en el siglo XVI su plenitud y madurez técnica. Su espíritu es el de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y el de los escultores y pintores Alonso Berruguete (1490-1561), Juan de Juni (1506-1577) y Gregorio Hernández (1576-1636), así como el Greco.⁸

5 Alfonso X había recogido en sus *Cantigas* la música de todas las tierras de sus reinos. Esta música pasó a los cancioneros, que son el fruto del siglo XV. El cancionero manuscrito conservado en el Palacio Real de Madrid, Cancionero de Barbieri o Cancionero Musical de Palacio, es el lugar donde se encuentran todos estos acentos nacionales e influencias extranjeras.

6 En España, pese a la masiva introducción de músicos franco-flamencos e italianos, se conservó el acento nacional en la polifonía española al mismo tiempo que se pudo contribuir a la polifonía y a la música instrumental europea con la llamada Escuela Española del Renacimiento. La contribución de los músicos instrumentistas con música para vihuela, órgano, etc. fue singular, creando con sus tientos, variaciones y fantasías o glosas elementos precursores de la fuga y la suite europeas de los siglos posteriores.

7 Las principales formas musicales son el motete (musicalización polifónica de un texto religioso escrito en latín) y la misa (musicalización como motetes de los textos del ordinario de la misa – Kirie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei). Y los principales compositores son: Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), maestro de la capilla de la Catedral de Málaga, Francisco Guerrero (1528-1599), alumno de Morales y sucesor suyo como maestro de la capilla de la Catedral de Málaga. Posteriormente será maestro de la capilla de la Catedral de Sevilla. Finalmente, Tomás Luis de Victoria, paisano de Santa Teresa de Jesús y maestro de capilla y organista en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. En su producción destacan los *Oficios de Semana Santa* (1585), obra cumbre de la polifonía española.

8 Se podría así comparar los principales compositores sacros con artistas plásticos de la época: Cristóbal de Morales: sobria austeridad, comparable a Sánchez Coello y Pantoja; Francisco Guerrero: dulzura y suavidad, comparable a un Francisco de Zurbarán (1598-1664) en pintura; Tomás Luis de Victoria: dramatismo de vivos tonos místicos, comparable a el Greco.

Así como en el Medioevo se habla de los códices o manuscritos, en el Renacimiento hay que hablar de los cancioneros, ya que las fuentes musicales que llegaron de esa época no son otra cosa que colecciones de canciones polifónicas. El reinado de Juan II de Castilla es el de los cancioneros: Juan Alfonso de Baena⁹, Herberay des Essarts¹⁰, Stúñiga¹¹, Londres¹², Íñigo de Mendoza¹³ y Juan del Encina¹⁴. De los Reyes Católicos, tenemos otros importantes cancioneros: Palacio¹⁵, Catedral de Segovia¹⁶, Colombina¹⁷, Medinacelli¹⁸ y Upsala¹⁹.

La polifonía vocal profana se desarrolla ligada a las formas literarias del Renacimiento, tratando de modo especial los temas relacionados con el Hombre: el Amor, la Naturaleza, la Alegría, la Tristeza, el *Carpe Diem*, etc. Así, nuevas formas musicales surgieron en esa época como el madrigal, el villancico y la *chanson*.

El madrigal es un tipo de composición poético-musical breve, que expresa un

9 El Cancionero de Baena está formado por composiciones de poetas que escribieron entre finales del siglo XIV y principios del XV. Más concretamente, bajo los reinados de Enrique II (1369-1379), Juan I, Enrique III y Juan II.

10 Cancionero de Herberay des Essarts, manuscrito del siglo XV conservado en la Biblioteca Británica. Se trata del primer cancionero plenamente español, pues por sus páginas circulan poemas de autores de casi todas las cortes ibéricas, oriundos tanto de Castilla como de Aragón y Navarra.

11 El Cancionero de Stúñiga recoge poesías líricas cancioneriles. Se conserva en tres manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Casanatense de Roma y Biblioteca Marciana de Venecia. Es la producción poética de la Corte de Alfonso V de Aragón el Magnánimo (1396-1458) que, al conquistar Nápoles (1443), creó en su entorno una corte con poetas castellanos y aragoneses influidos por el *Quattrocento* italiano. Fue recopilado en Nápoles entre 1460 y 1463.

12 Cancionero de Londres (de la Biblioteca Británica) o de Rennert, recopilado entre 1475 y 1500.

13 Cancionero de Fray Íñigo de Mendoza, manuscrito de 1485, aproximadamente. Conservado en el Monasterio de El Escorial. Fray Íñigo de Mendoza (ca. 1425-ca.1507) es una de las figuras de la poesía tardo-medieval castellana. Su cancionero no se descubrió hasta 1840.

14 El Cancionero de las Obras de Juan del Encina (Salamanca, 1496), fue el primer cancionero impreso y que tuvo sucesivas ediciones: 1501 (Sevilla), 1505 (Burgos), 1507 (Salamanca), 1509 (Salamanca) y 1516 (Zaragoza). El apoyo de los Reyes Católicos y el de la Casa de Alba, al que estaba vinculado Juan del Encina, contribuyó a culminar con el éxito de su empresa. Son 118 folios y 15.000 versos (si se limita a la Poesía). Recorre prácticamente todo el espectro de la poesía cancioneril de su tiempo.

15 El Cancionero de Palacio es una de las fuentes musicales españolas más importantes de finales del siglo XV y comienzos del XVI con 551 composiciones, de las que se conservan unas 460. La mayoría de sus compositores es anónima, aunque se supone que pertenecieron a la Corte de los Reyes Católicos y a otras cortes principescas de España.

16 El Cancionero de la Catedral de Segovia está conservado en la Catedral de Segovia, pero su función primera fue la de servir a los usos de la Corte. Del total de 240 composiciones, 74 son piezas latinas. De estas, 48 están basadas en textos litúrgicos referentes a la misa y 26 son motetes. El resto son de temática profana y en lengua vernácula: 50 están en francés, 34 en flamenco o neerlandés y 8 en italiano (todas ellas son canciones de amor profano). Por último, las 38 obras castellanas pertenecen a la forma canción o villancico.

17 El Cancionero de la Colombina fue hallado en la biblioteca de Hernando Colón (1488-1539), hijo de Cristóbal Colón (ca. 1451-1506), conservada en Sevilla, con un centenar de piezas de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Al igual que el Cancionero de Palacio, recoge canciones y villancicos.

18 El Cancionero de Medinacelli data de la segunda mitad del siglo XVI, concretamente de la época de Felipe II. Recoge unas 117 canciones, de las cuales más de la mitad son de género profano. Pertenecen a él canciones, villancicos y madrigales (más de 50).

19 El Cancionero de Upsala es un libro que contiene villancicos españoles de la época renacentista. Fue hallado hacia 1907 por el musicólogo y diplomático Rafael Mitjana (1869-1921) en la Biblioteca Carolina Rediviva de la Universidad de Uppsala, en Suecia. Contiene 70 composiciones anónimas, a excepción del villancico "Dezilde al caballero" que en el libro se especifica que fue compuesto por Nicolás Gombert.

pensamiento delicado, tierno o galante. Composición para varias voces (de cuatro a cinco), sin acompañamiento instrumental, cantado en lengua vulgar que intenta traducir las más sutiles inflexiones de un poema. Fue muy cultivado en Italia por los compositores Luca Marenzio (ca. 1553-1599), Carlo Gesualdo (ca. 1560-1613) y Claudio Monteverdi (1567-1643).

El villancico tiene dos acepciones: a) se origina de una tonada cantada por los “villanos” (campesinos que vivían en las villas) y se ha convertido o bien en canción a una voz con acompañamiento de vihuela, o bien en canción a tres o cuatro voces con raíces populares; b) se relaciona con la canción popular que festeja la Navidad del Señor. Su forma más usual consta de estribillo introductorio seguido de tres o cuatro estrofas, llamadas mudanzas o coplas, musicalizadas sobre una segunda frase musical, que repite en su segunda mitad la misma melodía del estribillo.

La *chanson* es un término francés que se refiere a cualquiera canción con letra en francés. Es una pieza musical polifónica de la Baja Edad Media y del Renacimiento. Las *chansons* antiguas tendieron a presentar una forma fija como *balada*, *rondeau* o *virelay*²⁰, aunque posteriormente muchos compositores usaron la poesía popular en variedad de formas musicales. El compositor más célebre de la *chanson* es Clément Janequin (ca. 1485-1558).

En España, además del villancico, la polifonía vocal profana se expresa a través de otras dos formas importantes: el romance y la ensalada. El romance se musicaliza sobre temas de los antiguos romances españoles. Está formado por cuatro frases musicales que corresponden a los cuatro versos de cada estrofa, y todos los cuartetos se cantan con la misma música. En la ensalada se mezclan varios idiomas (latín, castellano, francés, italiano), estilos (madrigal, canción popular, villancico, romance y danza) y puede ser religioso o profano, serio o jocoso, haber cambios de ritmos, alternancia de homofonía y contrapunto, etc. Son de enorme belleza las ensaladas de Mateo Flecha (ca. 1530-1604).

Durante el Renacimiento, la música instrumental, hasta entonces marginada, irá ganando un creciente interés. Hasta el año 1550 hay un predominio de la música vocal, pero a partir de esa fecha la música instrumental se irá emancipando de la música vocal y conocerá un desarrollo propiciado por los siguientes hechos: a) se perfeccionan los instrumentos musicales y sus técnicas; b) se desarrollan nuevos sistemas de notación musical; c) aumenta la consideración social del músico; d) surgen tratados de organología. Por una parte, continuará sirviendo a la música vocal como acompañamiento; por otra, surgirá una verdadera música instrumental independiente del canto y su texto.

Durante el Renacimiento, los fabricantes de instrumentos o *luthiers* se agrupan en

²⁰ *Balada*, composición poética para ser cantada. En la Baja Edad Media, consistía en una voz aguda en destaque, que cantaba el texto, y dos voces más graves que eran vocalizadas o ejecutadas por instrumentos. *Rondeau*, composición poética con música monofónica (desde inicios del siglo XII) y con música polifónica (desde inicios del siglo XIV). Con o sin acompañamiento instrumental, derivaba de la forma poética profana homónima. *Virelay*, composición poética frecuentemente musicalizada. Una de las métricas más comunes en Europa desde la segunda mitad del siglo XIII hasta finales del XV. Similar a un *rondeau* y también a un zéjel hispano-andalusí.

gremios y se perfeccionan la construcción de los instrumentos para mejorar su calidad sonora. Algunos instrumentos siguen vigentes, otros cambian, otros desaparecen y otros son inventados. Los instrumentos más utilizados son los siguientes: a) cuerda: laúd, viola, vihuela, clavicémbalo, espineta y virginal; b) viento: flauta travesa y dulce, chirimía o dulzaina, cromorno, sacabuche, corneta, trompeta y órgano; c) percusión: tambores, cascabeles, panderetas. Las formas instrumentales del Renacimiento pueden clasificarse en cuatro tipos:

1. Piezas adaptadas de obras vocales, como el *ricercare* y la *canzona*;²¹
2. Piezas basadas en la improvisación para instrumento solista, como la *fantasía*, la *tocata* y el *preludio*;²²
3. Piezas basadas en la *variación*, de forma que el compositor parte de un tema sencillo (de tipo melódico, rítmico u otro) que se repite con distintas modificaciones;²³
4. Música de danza: la danza era una de las actividades sociales más apreciadas por la nobleza, lo que favoreció, sin duda, el impulso de la música instrumental. El hecho de hacer una música para ser bailada condiciona su estructura, ya que los pasos obligan a una regularidad y simetría en las frases musicales.

A comienzos del siglo XV se publica el primer manual de danza europeo²⁴. Las bases para entender el proceso del nacimiento de la danza como arte de escenario son:

1. Es en el Renacimiento donde la danza alcanza gran importancia y popularidad. Se esperaba que cualquiera persona educada fuera un experto bailarín, de ahí la proliferación de danzas instrumentales para laúd, instrumentos de teclado o conjuntos;
2. Muchas danzas no eran sino arreglos de melodías populares, aunque la mayoría fue escrita para reuniones sociales, pero sobre ellas se inició un

21 El *ricercare* es una forma instrumental hecha preferentemente para teclado. Los primeros ejemplos los vemos en el siglo XVI, en las obras de Girolamo Cavazzoni (1520-1577). Muchas colecciones de la época hacen referencia a la posibilidad de adaptar estos *ricercari* a la voz, al órgano y a otros instrumentos. En España el *ricercare* se llama tiento y destaca el organista Antonio de Cabezón (1510-1566). Como forma instrumental, la *canzona* tuvo su apogeo en los siglos XVI y XVII. La “canzona a solo” fue mayormente transcrita para laúd y teclado, ya la “canzona a conjunto” puede aparecer para varios instrumentos como corneta, violín y trombón.

22 En los siglos XVI y XVII, se llamaba fantasía a piezas instrumentales donde un tema se desarrollaba en estilo imitativo y contrapuntístico. La fantasía combinaba elementos de la *tocata* y del *ricercare*. La *tocata* es una pieza para instrumentos de teclado, como el clave o el órgano, normalmente con una forma libre que en general enfatiza la destreza del intérprete. Las *tocatas* denominadas *preludio* tienen una estructura que consiste en una sucesión de secciones fugadas que se alternan con otras de estilo libre y con carácter de improvisación.

23 La *variación*, que era un recurso musical sencillo e intuitivo, llega a ser en ocasiones una forma musical con características propias. Como recurso, la *variación* es muy antigua. Como forma, ya en el siglo XVI los vihuelistas y tañedores del laúd ejecutaban frecuentemente los aires de danza con inclusión de variaciones. En España, aparte de los vihuelistas y laudistas, los organistas también hacían uso de esta forma, dándoles el nombre de *diferencias*. Destaca Antonio de Cabezón.

24 Domenico da Piacenza (1390-ca. 1470), maestro de danza, coreógrafo de danza y compositor italiano. Autor del primer tratado de danza, *De arte saltandi et choreas ducendi* (El arte de bailar y dirigir coros), entre 1435 y 1436. Su discípulo, Guglielmo Ebreo da Pesaro (ca. 1420-ca. 1484) no sólo difundió el nuevo arte de la danza cortesana, sino que él mismo participó activamente en la creación de los gestos y las posturas que caracterizarán la danza cortesana europea durante los dos siglos siguientes.

proceso de regulación. Su uso continuo hizo que buena parte de lo que denominamos música instrumental del período, fuese para danzar;

3. Las normas de las danzas se hicieron de inmediato complejas y ricas en cuanto al movimiento del busto, la cabeza y los brazos;
4. Se distinguen dos clases de danzas: las altas, que tenían levantamientos de piernas y saltos; y las bajas, que casi no separaban los pies del suelo;
5. Se agrupan en pares marcando estilos contrapuestos. Una combinación favorita es una danza lenta en ritmo binario, seguida de una rápida en ternario. Muy pronto se hicieron famosas una serie de ellas, siempre cortesanas, como la *pavana* y la *gallarda*²⁵, la *alemanda* y la *corrente*²⁶, la *gavota* y el *saltarello*²⁷. Otras danzas importantes son la *folía* y el *minué*²⁸. La agrupación de distintos movimientos dará lugar en el Barroco a la suite.
6. La eclosión del ballet como Arte se produce durante la segunda mitad del siglo XVI en las cortes italianas, y llega a ser un arte específico cuando se incorpora a la corte francesa. Así comienza la música de ballet más temprana, el *Ballet Comique de la Reine*, que se presenta en París en 1581 para celebrar los esponsales del Duque de Joyeuse (1560-1587) con Margarita de Lorena.

Esas y otras danzas renacentistas que se conocen son de naturaleza muy variada. Hay danzas lentas y elegantes (*bajas danzas*²⁹, pavanas, alemanda) y también rápidas y animadas (gallardas, correntes, *canarios*³⁰). Algunas tenían coreografías fijas, mientras que otras se improvisaban según el gusto y habilidad de los participantes. Muchas danzas

²⁵ La *pavana* era más lenta mientras que la *gallarda*, más rápida. La *pavana* era un baile con pasos simples y repetitivos, que tenían carácter calmo y respetable. La *gallarda* era alegre y saltarín, que exigía bastante habilidad y forma física de los bailarines.

²⁶ La *alemanda* proviene del francés *allemande*. Suele ir precedida de una pieza con carácter de improvisación, como preludeo o fantasía. Es una danza de origen medieval, bailada por caballeros, con poca gracia y soltura, más bien de forma regia. La *corrente* se bailaba con rápidos giros y saltos, y era bailada solo por la élite social de la época.

²⁷ La *gavota* es una danza de origen francés de los siglos XVII y XVIII. Fue muy popular en las Cortes de los Reyes Luis XV y Luis XVI. Son cuatro tiempos bien marcados empezando en el tercer tiempo. Línea melódica clara, elegante y refinada. Ya el *saltarello* era una danza viva y alegre de procedencia italiana que aparece mencionada por primera vez en Nápoles durante el siglo XIV. Se interpretaba en un ritmo ternario y se llamó así por su peculiar paso saltado. Gozaba de gran popularidad en las cortes de la Baja Edad Media.

²⁸ La *folía* es definida de muchas maneras. Una de las definiciones es dada por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611): “Una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana”. Esta antigua danza popular de pastores de la Península Ibérica (siglos XV y XVI) atrajo a muchísimos compositores, desde el Renacimiento y sobre todo del Barroco, hasta el Clasicismo e incluso el siglo XX: Diego Ortiz (ca. 1510-ca. 1570), Antonio Martín y Coll (ca. 1680-1734), Arcangelo Corelli (1653-1713), Marin Marais (1656-1728), etc. El *minué* es una danza de origen francés de los siglos XVII y XVIII. Fue introducida en la corte francesa de Luis XIV por Jean-Baptiste Lully (1632-1687), quien lo incluyera en sus óperas. Danza de parejas sueltas, se caracteriza por tener un tiempo lento (*minué*) y otro vivo (*allegro*), es decir, es grave-viva. Se baila con paso de *minué* de cuatro tiempos, pasos simples y de vals.

²⁹ La *baja danza* fue la danza cortesana más popular durante el siglo XV y principios del XVI, especialmente en la Corte de Borgoña. Cuando se bailaba, las parejas se movían tranquilamente y con gracia en un lento movimiento de deslizamiento o caminar, alzando y bajando sus cuerpos. La baja danza más tarde dio lugar al desarrollo de la pavana.

³⁰ El *canario* fue una danza cortesana y teatral española para pareja mixta, muy popular entre los siglos XVI y XVIII. Se la denominó así por haber sido traída a la península por los naturales de las Islas Canarias. Las cualidades coreográficas de esta danza son la percusión con los pies en el suelo, la intersección de estribillos con pasos arrastrados, el cambio de lugar entre el caballero y la dama aproximadamente hacia la mitad de la danza, la forma de “pedálogo” o diálogo de pies y la libertad de improvisación tanto de músicos como de danzantes.

eran para parejas pero otras para grupos o diferentes combinaciones de hombres y mujeres. Existían danzas que se movían en círculo que eran los *branles*³¹. Además de las ya mencionadas, otras danzas muy cultivadas son la *chacona*³², la *zarabanda*³³ y la *spagnoletta*³⁴.

Después de esta breve presentación de la música y la danza renacentistas, pues no trata de ser exhaustiva en función de nuestro objeto de estudio, vamos a destacar, del Siglo de Oro, algunas influencias y repertorios pretéritos y coetáneos a Miguel de Cervantes.³⁵

Sus influencias son de variado tipo. Empezando por su padre, Rodrigo de Cervantes, que además de cirujano tocaba la vihuela³⁶ (en su casa había más de una vihuela) aun progresando en su sordera desde la infancia. En varias obras suyas, Cervantes menciona este instrumento.³⁷ Después, gracias a la influencia de su padre, Cervantes tuvo mucha relación con personajes singulares y fundamentales en su biografía: Alonso de Vieras en Córdoba y Alonso de Getino y Guzmán en Madrid. El primero fue sacerdote y mantenedor de una academia, donde enseñaba a leer y escribir, además de latín, gramática y música (canto llano y órgano) y a la cual podía haber sido enviado Cervantes.³⁸ El segundo fue bailarín y músico, después pasó a ser alguacil, es decir, alguien que se encargaba de las fiestas y espectáculos públicos de la joven capital, y que lo influyó de distintas maneras, sea por su oficio de ayudante en las compañías de cómicos que daban funciones en las posadas y corrales de Madrid, sea porque influyó en el conocimiento del incipiente dramaturgo Cervantes tras su libertad en Argel.³⁹ Otro personaje con el que trabó profunda amistad y reconocimiento fue el poeta y músico Vicente Espinel (1550-

31 El *branle* es una danza y forma musical del siglo XVI originario de Francia en el que el movimiento principal es lateral y se bailaba en parejas o en un grupo formando líneas o círculos.

32 La *chacona* es una danza popular española. En su origen es una danza festiva, viva y de gran erotismo. Juan Arañés (¿?-1ca. 1649) compuso la famosa *chacona A la vida bona*, también conocida como *El sarao de la chacona* en la que canta a la diversión sana y a la alegría de la gente de su época. La letra está en perfecto castellano popular del siglo XVII.

33 La *zarabanda* es una danza lenta desarrollada durante los siglos XVI y XVII escrita en compás ternario. Tenía carácter popular y consistía en danzar de forma circular con giros y maneras sensuales. Los instrumentos que la acompañan eran la guitarra barroca y la percusión con las castañuelas. Además de la instrumentación, se encontraba una parte vocal y la letra estaba relacionada con la temática picaresca (erótica, política, social, etc.).

34 La *spagnoletta*, danza tradicional propia de diferentes regiones de la Península Ibérica y que los españoles del siglo XVI y XVII efectuaban.

35 Nos referiremos a algunas, apenas, ya comentadas por el profesor Juan José Pastor Comín en su obra *Loco, Trovador y Cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes* (2009, 312 pp.), especialmente el capítulo IV, "La experiencia musical cervantina: educación, amistades, espectáculos públicos y cautiverio" (p. 75-103).

36 La vihuela es un instrumento de cuerdas similar a la guitarra. Alcanzó su máximo esplendor en la Península Ibérica durante el siglo XVI, en un ambiente cortesano y bajo el amparo de las capillas musicales de reyes y nobles. En España y Portugal, coexistió con el laúd, que era el instrumento más popular en ese período en el resto de Europa.

37 Como en la novela ejemplar "La ilustre fregona" y en la segunda parte del *Don Quijote* (II, 12).

38 Cf. PASTOR C., Juan José. *Loco, Trovador y Cortesano* (2009), pp. 77-9.

39 "Como quiera que fuese, Cervantes, desde mediados de 1583, se entregó de lleno a la vida de escritor teatral, frecuentando tanto los corrales como las compañías y compañía de cómicos y músicos, cuyos azares, tretas y poco recomendables costumbres conoció en seguida de forma admirable y supo traducir en sus textos escénicos con innumerables referencias de índole meta-teatral." Ídem, p. 81.

1624)⁴⁰, celebrado en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* y después en el *Viaje del Parnaso*:⁴¹

Del famoso Espinel cosas diría
que exceden al humano entendimiento,
de aquellas ciencias que en su pecho cría
el divino de Febo sacro aliento;
mas, pues no puede de la lengua mía
decir lo menos que lo más que siento,
no diga más sino que al cielo aspira,
ora tome la pluma, ora la lira.⁴²

Ambos frecuentaron la Congregación del Santísimo Sacramento donde había escritores, músicos y poetas.⁴³ Fuera de la Congregación, hubo otras personas que le sirvieron de influencia musical, como Laurencia de Zurita, a quien conoció en Valladolid, esposa de Tomás Gracián Dantisco y cuñada de Lucas Gracián Dantisco, aprobante de *La Galatea*, cuya destreza musical fue observada muy de cerca por Lope de Vega en *Laurel de Apolo* (1630), en la Silva I:

Aquel dulce portento,
doña Laurencia de Zurita, ilustre
admiración del mundo,
ingenio tan profundo
que la fama, la suya, para lustre
de sí misma la pide,
escribió sacros himnos
en versos tan divinos (...) ⁴⁴

La joven Alfonsa González de Salazar, monja profesa en el Monasterio de Nuestra Señora de Constantinopla (Madrid), a quien Cervantes dedicó la última de sus poesías (un soneto de 1615), aparecida en una obra ajena, *Minerva Sacra* (1616), de Miguel Toledano:

En vuestra sin igual dulce armonía,
hermosísima Alfonsa, nos reserva
la nueva, la sin par sacra Minerva,
cuanto de bueno y santo el cielo cría.
Llega el felice punto, llega el día
en que, si os oye la infernal caterva,
huye gimiendo al centro y, de la acerba
región, suspiros a la tierra envía.
En fin, vos convertís el suelo en cielo
con la voz celestial, con la hermosura,
que os hacen parecer ángel divino.
Y así conviene que tal vez el velo

40 Espinel, quien fue muy amigo de Cervantes, no se ganaba la vida como poeta, pero como maestro de capilla de coro de la Iglesia de Santa María de Atocha en Madrid.

41 Tanto Góngora como Espinel fueron poetas muy estimados por Cervantes. El segundo, porque le ayudó a profundizar en sus conocimientos de composición y de la relación entre música y texto. *Ibidem*, pp. 82-3. Otros poetas aparecen homenajeados en su “Canto de Calíope” en función de sus conocimientos musicales: Baltasar del Alcázar (1530-1606) y Cristóbal Mosquera de Figueroa (1547-1610). Fray Luis de León también mereció mención en *La Galatea* (“Canto de Calíope”).

42 CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

43 Fundada bajo el doble patrocinio del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618) y de su sobrino, el I Duque de Lerma. Según Pastor Comín, “ésta era una academia en la que se cultivaban todas las Musas por igual con la bendición de Dios, por lo que, junto a Lope, Quevedo, Salas Barbadillo y Vélez de Guevara, Cervantes y Espinel conformaron un lugar donde música y poesía eran ejercidas bajo el auspicio de un mismo patrón.” (2009, p. 85).

44 *Ibidem*, p. 87.

Además de las personas diestras en música o que trabajaron con ella, las fiestas públicas también fueron importantes para la formación musical de Cervantes. Él fue testigo de ellas en la calle, momento en que las capillas musicales de la nobleza tenían lugar privilegiado. Las fiestas cortesanas tuvieron, sí, mucha presencia en sus obras.⁴⁶ Un ejemplo de ello son los medios musicales de que el propio Duque de Lerma disponía y que fueron bien conocidos por Cervantes con motivo tanto de la celebración del nacimiento del infante Felipe IV en 1605 como por su pertenencia a la Congregación de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento⁴⁷ de Madrid, como se puede desprender de una simbólica escena festiva del *Don Quijote* (II, 34):

Con estos y otros entretenidos razonamientos, salieron de la tienda al bosque, y en requerir algunas paranzas y puestos se les pasó el día y se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la sazón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto claroscuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques, y así como comenzó a anochecer un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas partes se ardía, y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban.⁴⁸

El espectáculo musical organizado por el Duque de Lerma coincidió con la visita del embajador inglés Charles Howard de Effingham para cerrar el tratado de paz entre España e Inglaterra. Juan José Pastor Comín observa que, a pesar de que Cervantes no cita ningún compositor o hace referencias directas al contexto musical de su época en su narrativa, más importante es la atención dada a los detalles de estas festividades por parte de nuestro escritor y que son transformadas en relatos muy bien insertados en sus obras, como es el caso de un simbólico episodio en la segunda parte del *Don Quijote* que se describe así:

Las celebraciones comenzaron con una *máscara a caballo*. Tras la entrada oficial de la caballería, una gran *invención*, empujada por ocho mulas y con más de cien personas ayudando en su manejo entró en la plaza. Sobre una parte del gran carro había un cuadro de las siete artes liberales con Apolo, cada una de ellas vestida de acuerdo con el arte representado y unos músicos diestros en

45 Ibídem, pp. 87 y 89. A partir de la página 89, hay un interesante análisis de Pastor Comín a respecto de la imagen de la monja como ángel que se da a través del canto dentro de la Iglesia, un tópico recurrente en la religiosidad de la época. Cervantes retomará esta imagen en el *Persiles* (pp. 90-1).

46 Ibídem, p. 92.

47 Hay una conocida obra de José Martínez de Grimaldo, titulada *Fundación y Fiestas de la Congregación de los Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento que está en el religioso convento de Santa María Magdalena* (1657). Cervantes ingresó en la Congregación el día 17 de abril de 1609, y le siguieron ese mismo año Alonso Jerónimo Salas Barbadillo (31 de mayo), Vicente Espinel (5 de julio) y fray Hortensio Félix Paravicino (7 de septiembre). Muchos otros nobles, religiosos y también varios ilustres ingenios ingresaron en ella los años posteriores. Cf. LÓPEZ M., José Enrique. "Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento", artículo publicado en la revista *Arte Nuevo*, Neuchâtel, 4, 2017, pp. 271-334.

48 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), pp. 817-8.

instrumentos tales como arpas, vihuelas de arco, cítaras y laúdes (...). Detrás del carro desfilaba un joven músico vestido con hábito romano y que tocaba “hábilmente el clarín y presidía el cortejo como líder de otros ocho músicos hermosamente engalanados” (...).⁴⁹

A pesar de no ser músico de formación, Cervantes era sensible al tipo de espectáculo al cual asistía y de qué componentes estaba formado, incluyendo instrumentos y aun términos musicales que se verifican en varios episodios, términos estos a veces magistralmente explicitados o corregidos de la misma boca de don Quijote en sus aventuras y diálogos con los más diversos personajes del *Don Quijote*.

Una última alusión a la experiencia cervantina con la Música es a los *lelilíes*⁵⁰ de los moros que aparecen de manera recurrente en sus obras. Se imprimieron en la memoria del Cervantes cautivo en Argel. Estarían relacionados con los *ahwash* o danzas de origen bereber procedentes del Atlas, interpretadas bajo el dominio rítmico y dialogado de los tambores. Estas danzas poseen una sencilla coreografía de hombres alineados que terminan cerrando la fila en círculo. Para el canto es elegida una melodía entre varias ya fijada por la tradición y el poeta comienza cada una de sus intervenciones cantando la fórmula matriz: *a la lay la lay la da lay la lay*.⁵¹

De forma bastante resumida, expusimos algunas vivencias musicales de Cervantes en su época y que no dejan de remontar a épocas pretéritas, ya que las formas y contenidos musicales renacentistas no podían haber surgido o desarrollado sin un pasado que los antecederan de forma coherente y, a veces, inventiva. El encuentro con otros ingenios de la Literatura, la Música y hasta de la Política y la Religión, así como la vivencia *in loco* de las festividades públicas, que le marcaron en varios momentos de su vida⁵², produjo en la mente creativa de Cervantes tanto una *lectura* como una *escritura* intencionalmente inventivas, nunca demasadamente claras y obvias, pues ellas nos hacen percibir, en las *entrelíneas* del texto cervantino, sus muchos caminos a través de los cuales el escritor nos conduce sería o irónicamente a tal o cual referencia literario-musical. Para entender la presencia de la Música en Cervantes hay que ir con los ojos y también con los oídos bien abiertos: si la lectura del *Don Quijote* fue pensada para ser oída por un público en plural (es decir, todo

49 Cf. PASTOR C., Juan José. *Loco, Trovador y Cortesano* (2009), p. 97.

50 Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, un *lelilí* es una grito o vocería que hacen los moros cuando entran en combate o celebran sus fiestas y zambras. Disponible en: <<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=lelil%C3%AD>> Acceso en: 31 ago. 2018.

51 Ídem, p. 99. En las páginas subsecuentes, se hace un análisis pormenorizado del origen de este canto en la cultura musulmán y en las obras de Cervantes, como *Los Baños de Argel*. Dice Pastor Comín: “Este proceder conservado por la tradición nos permite documentar otros lugares en Cervantes donde la alusión al canto musulmán es mucho más sutil y aparece transformada en función del relato.” (p. 102). El episodio de la Cueva de Montesinos, en la segunda parte del *Don Quijote*, es uno de ellos (p. 102).

52 El día 27 de octubre de 1580, al ver surgir en el horizonte las costas alicantinas tras su rescate en Argel, Cervantes y sus compañeros desembarcan en Denia y, tres días después, están en Valencia, donde son recibidos con fiesta. En esa ciudad, Cervantes guardó la memoria de la procesión del día de Todos los Santos, reproducida en “La española inglesa” y, en el *Persiles*, aprovechará de homenajear a la ciudad de Valencia, sus rincones, mujeres y graciosa lengua, así como sus poetas. En *Los Baños de Argel* hará mención al viejo librero Timoneda, de Valencia, el editor de las piezas de Lope de Rueda. Cf. CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes* (2005), pp. 111-2.

público), claramente se ve que la Música pretérita y contemporánea, retirada de su carcavuezo cultural, ha de ser escuchada por sus atentos oyentes.

3.2 La Música en sus obras

Pasemos ahora, a una breve explicación de la presencia de la Música en las obras de Cervantes. Se ha dicho que esa presencia es bastante proficua. Las referencias a músicas y danzas en Cervantes son diversas, de acuerdo con la obra o el pasaje. En las obras del tipo pastoril, Cervantes referencia danzas e instrumentos mencionados en obras de sus predecesores. Por otro lado, en las novelas, comedias y entremeses se refiere a lo que mira y escucha.⁵³

En el *Don Quijote*, sin embargo, se pueden observar las dos tendencias. Por un lado, Cervantes conoce bien las *Dianas* de Jorge de Montemayor (1520-1561) y de Gil Polo (ca. 1540-ca. 1585). Pero, por otro, no se aventura, en *La Galatea*, a ir más allá de lo que su imaginación creadora puede hacer para no parecer artificial en lo referido a la Música. Prefiere, antes, atenerse a lo que verdaderamente conocía: las costumbres de su tiempo.

La Música, en sus obras, aparece en situaciones diversas, sin acentuar, ni su propia existencia, ni la de compositores contemporáneos. Esta diferencia fundamental entre las obras de tipo pastoril y las demás no es un rasgo original de Cervantes, sino propio de la época. Cervantes es un autor que circuló entre dos épocas, la del Renacimiento (*La Galatea*) y la del Barroco (*Don Quijote*). En la postrera *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, vuelve su mirada a los imaginarios paisajes del inicio y a los viejos *romans* caballerescos.⁵⁴ Pero en todas ellas la Música se hace presente, sea a través de personajes que tocan instrumentos y cantan letras conocidas, sea a través de danzas que contextualizan un pasaje, todos escritos bajo la pluma de un escritor más bien libre, que no se adecua a ningún programa estético predeterminado de cualquier Arte, incluso el literario.

Instrumentos de la época de Cervantes – sobre todo del siglo XVI – fueron introducidos en sus obras, tales como el laúd y la vihuela en el *Don Quijote*.⁵⁵ También hay referencias a los músicos que solamente cantaban, como lo dice en el prólogo a sus *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*: “detrás (de la manta vieja ‘que hacían lo que llaman vestuario’) estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo”.⁵⁶ Pasemos a una breve presentación

53 Cf. SALAZAR, Adolfo. “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, artículo publicado en *Nueva Revista de Filología Hispánica. Revista de El Colegio de México*, Ciudad de México, 2 (1), 1948, pp. 21-56.

54 Ídem, p. 27.

55 He aquí una selección de los instrumentos encontrados en el *Don Quijote*. Instrumentos de rueda: gaita zamorana; de cuerda frotada: rabel; de cuerda pulsada: arpa, guitarra, laúd, vihuela; de cuerda percutida: salterio; de viento: albogue, bocina, caramillo, clarín, corneta, corneta de posta, cuerno, chirimía, churumbela, dulzaina, flauta, gaita, pífaru, pito, trompeta, sacabuche, zampoña; de percusión: atabal, atambor, tambor, tamborín, tamborino, campana, cascabel, cencerro, esquila, pandero, sonajas.

56 CERVANTES, Miguel de. *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

de ocurrencias musicales en sus obras.

Ya en *La Galatea*, la Música se hace bastante presente. Muchos acontecimientos del libro conllevan la ejecución musical: danza rústica, desfile, boda y representación de una égloga pastoril.⁵⁷ Esos acontecimientos, que tienen la característica común de reunir fiesta y música, están siempre acompañados de instrumentos: caramillo y zampoña, tamborino y flauta, gaita, rabel, salterio, albugues, castañuelas y lira. Todavía, la Música, en *La Galatea*, puede cumplir otras funciones, más cotidianas y ordinarias que suelen estar acompañadas sólo del canto. Finalmente, instrumentos no rústicos aparecen en manos de personajes ajenos a lo rústico, como harpa y laúd.

En las *Novelas Ejemplares*, los críticos especializados suelen analizar la presencia de la Música como algo fundamental – es decir, estructurador – de la narrativa. Un ejemplo clásico es la novela “La Gitanilla”, donde el canto y el baile son fundamentales en el argumento de la obra y en la configuración de los personajes.⁵⁸ Preciosa es destacada no sólo por sus atributos físicos, sino también por sus dotes musicales (que incluyen el ser bailadora y cantante). Otros dos personajes de las *Novelas Ejemplares*, don Antonio y don Juan, los galanes españoles de “La señora Cornelia”, también son destacados por su actividad musical. Lope Asturiano, de “La ilustre fregona”, tocaba la guitarra tan bien “que decían que la hacía hablar”⁵⁹. Isabela, personaje de “La española inglesa”, se muestra interesada por el espectáculo musical público, que incluía tañer instrumentos lícitos a una mujer de la época y cantar “con una voz que le dio el cielo tan extremada, que encantaba cuando cantaba”⁶⁰. En “El celoso extremeño”, Loaysa tocaba su guitarra “tanta era (...) la afición que tenía a la música”⁶¹.

La Música aparece también en los bailes de las novelas, como en “Rinconete y Cortadillo” (seguidillas cantadas como baile), “La ilustre fregona” (chacona) y “El celoso extremeño” (coplas cantadas como baile). En “La fuerza de la sangre”, aparentemente no hay ningún elemento musical estructurador. Hay uno potenciador al final de la novela: es cuando los personajes Rodolfo y Leocadia salen a matrimoniarse sin saberlo en un plan armado por los padres de Rodolfo. Además del cura, entran en escena los músicos, lo que lanza la hipótesis de que puede haber una conexión entre, al menos, parte de la estructura de algunas novelas ejemplares y el molde del espectáculo teatral barroco.⁶²

57 Cf. BERRIO, Pilar. “Música en La Galatea: de nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina”, artículo publicado en las Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Nápoles, XXXVII (2), 1995, pp. 231-242.

58 Cf. PIQUERAS F., Manuel. “La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas Ejemplares*”, artículo publicado en *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, Torino, 13 (bis), 2013, pp. 195-205.

59 CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

60 Ídem.

61 Ibídem.

62 Cf. PIQUERAS F., Manuel. Ídem, p. 201.

Respecto a la producción teatral cervantina, ella pertenece al período llamado *Primer Barroco*, entre el Renacimiento y el *Segundo Barroco*, es decir, entre final del siglo XVI y comienzo del siglo XVII. Las obras renacentistas se representaban en los palacios (salas y jardines), ante los reyes y la nobleza, lo que ayudaba a que los medios escenográficos fueran mayores. El peso de la obra, sin embargo, no recaía en eso, sino que en el oído, en lo que el actor decía. El público ya no es el palaciego, sino el vulgar, y, ya a partir del *Primer Barroco*, pasa a interesarse por los sentimientos y pasiones como elementos del destino humano, y encuentra en la *personalidad histórica* un nuevo sentido común.⁶³

Así, todo lo sagrado y lo antiguo del período anterior fue revivificado en términos civiles. El actor continúa a ser observado, no tanto por sus diálogos, como por sus acciones: lo que él hace, dónde lo hace y cómo lo hace. El escenario, en el *Primer Barroco*, pasa a un protagonismo en la puesta en escena. La variedad escenográfica (proveniente de los estados anímicos de los personajes y de los estados de la naturaleza divina o física) corresponderá a la variedad sonora. En Cervantes, las acotaciones de las comedias indican un escenario enriquecido por sonidos emitidos también por instrumentos musicales: “Mientras cantan, se va el carro de Venus, y Cupido en él, y suenan las chirimías, y luego dice Lauso”⁶⁴ (“La casa de los celos”); “Suenan dentro todo género de música y su gaita zamorana; salen todos los que pudieren con ramos, principalmente Clemente, y los músicos entran cantando esto”⁶⁵ (“Pedro de Urdemalas”). El autor pasa a adaptar, a sus comedias y entremeses, el cotidiano del pueblo.⁶⁶ En ambos los géneros dramáticos, aparecen fregonas, rufianes, pícaros, mozas de mesón, farsantes y barberos filarmónicos que hacen de músicos, bailarines y cantantes, o aun de testigos musicales, como el criado de la comedia “El rufián dichoso” que cita en determinado momento el nombre de un instrumento parecido al trombón de varas – el sacabuche. En el entremés “La guarda cuidadosa”, una fregona cantarina es cortejada por un sacristán “músico de campanas”.⁶⁷

Los entremeses cervantinos son entendidos como miniaturas de comedias, pero ya concentran en ellos todos los recursos del arte dramático, escritos por nuestro autor en prosa (siete entremeses) y en verso (un entremés), reunidos en *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*. Los entremeses son obras breves que se representaban entre los distintos actos de la comedia. La influencia en ellos de Lope de Rueda, a quien Cervantes admiraba, es significativa.

63 Cf. ROIG H., Ana. “Sobre el Teatro en Cervantes”, artículo publicado en *Parnaseo: un ciber-paseo por la literatura*, Valencia, Universidad de Valencia, s.a.

64 CERVANTES, Miguel de. *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

65 Ídem.

66 Cf. PASTOR C., Juan José. “De la Música en Cervantes: estado de la cuestión”, artículo publicado en los *Anales Cervantinos*, Madrid, XXXV, 1999, pp. 383-395.

67 Cf. PASTOR C., Juan José. Ídem, p. 390.

De este autor toma el gusto por un lenguaje verosímil y por algunas de sus figuras (principalmente de personajes típicos de la literatura satírica y burlesca de la época, como el médico, el alguacil o el estudiante, y de personajes de los que solía burlarse el pueblo hasta acentuar sus rasgos más feos o ridículos, convirtiéndolos así en caricaturas). Fueron, por lo tanto, hechos para reír, y la Música, en estos casos, debe acompañar (y *suturar*) la ficción.

Hecha esta breve presentación de la Música en la obra cervantina, podemos decir que el elemento musical (instrumental o cantado, bailado o recitado) está bastante presente en Cervantes, y no como simple adorno o como simple conocimiento advenido de sus lecturas. Veremos que, en el *Don Quijote*, su obra magistral, la Música aparece creativamente de diversas formas, y Cervantes, más que un autor de la Literatura, fue alguien que supo poner en palabras lo que se escuchaba musicalmente, combinando palabras, sonidos y silencios, evocando las letras de las bellas coplas y los romances legados del pasado y practicados en la España que le tocó vivir.

3.2.1 La Música en el *Don Quijote* (1605 y 1615)

Antes de entrar en el tema de la Música, volvamos a la idea de *oír y escuchar* el *Don Quijote*, puesto que no solo la Música se hacía escuchar a través de las palabras, pero la misma historia quijotesca. Empecemos por caracterizarlo: el *Don Quijote* nació humilde y popular.⁶⁸ Solo después se convirtió en una de las obras universales de la Literatura, quizás la mayor de todas. Era para ser leído por gente común, pues era un libro en cuarto, libro de faltriquera (es decir, de bolsillo), libro para viajeros del siglo XVII. Estaba destinado a ser un *best-seller* que, después de varias tiradas, daría lugar a otro *best-seller*. En España, la primera y magna edición de la obra se dio solamente en 1780, impreso por Joaquín de Ibarra (1725-1785), que fue el *Don Quijote* de la Real Academia Española (en cuatro tomos, estampas ilustradas, mejor papel, cuidada tipografía y estudio introductorio de Vicente de los Ríos (1732-1779), que había sido miembro de la RAE).

De hecho, el *Don Quijote* recién impreso se diferenciaba de los mismos libros de caballerías, que eran todos en formato *in folio* (pliegos que se doblaban una vez y que por eso eran los que más gastaban papel para su impresión, encareciéndolos) y con el grabado de un majestuoso caballero en la portada.⁶⁹

Con tal “barateamiento” del libro cervantino, hubo mayor difusión cultural de

68 Cf. LUCÍA M., José Manuel. “La insólita vida de un libro: el *Quijote* en el Museo Casa Natal de Cervantes”, texto publicado por el Museo Casa Natal de Cervantes en el año 2010 para las actividades culturales *Escenas Cervantinas*, pp. 1-4. Dice el autor: “(...) un libro que hace más de cuatrocientos años comenzó su andadura como una novela de entretenimiento, una novela humilde, de bolsillo, una novela que estaba llamada a ser un pasatiempo para sus lectores y una fuente de ingresos (precaria) para su autor” (p. 3).

69 Cf. LUCÍA M., José Manuel. “Aquí se imprimen libros. La imprenta en época de Cervantes”, texto publicado por el Museo Casa Natal de Cervantes en el año 2011 para las actividades culturales *Escenas Cervantinas*, pp. 3-10.

su obra. Más personas pudieron leerlo o, simplemente, decirlo-oírlo, como era la práctica habitual en los siglos XVI y XVII. La cultura oral que se identificaba con cuentos, refranes, canciones, romances, rimas infantiles, conjuros en la Edad Media, pasa, en el Renacimiento, y más especialmente en el Siglo de Oro, a componer las nuevas obras literarias que se venían haciendo.⁷⁰ Y de esas ocurrencias está repleto el *Don Quijote* en sus dos partes, motivo por el cual la lectura de la obra es más cercana a un público plenamente localizado, y es el español de los siglos XVI y XVII.

Si hubo mayor difusión cultural es debido también a la propia forma en que se escribió el castellano: la oral. El castellano de la época está plenamente identificado, al punto de que Francisco Rico llegó a decir que el texto del *Don Quijote* era oral, escrito como si fuese una conversación entre amigos, y que va cambiando de temas a modo de improviso.⁷¹

Eso no quiere decir que la cultura literaria del Siglo de Oro se debía solamente a la divulgación de las obras vía venta de pliegos, pues esa cultura iba mucho más allá de los libros impresos, mucho más allá también de los libros manuscritos, que todavía se seguían haciendo.⁷² Los libros impresos, como el *Don Quijote*, caían muchas veces en manos de lectores que practicaban la lectura oral delante de un auditorio. Se leía en reuniones caballerescas, en saraos de damas y hasta para reyes.

En la novela cervantina, hay un sintomático pasaje donde el cura lee en voz alta para los caballeros y damas reunidos en la venta y, también, para el ventero y su familia, que son analfabetos (I, 33-4). Es decir, todos tenían acceso a la lectura literaria a través de un lector oral, no importando si eran alfabetizados o no. Y no sólo el cura, alfabetizado, leía para sus oyentes. Otros personajes leían en voz alta, como uno de los cabreros (I, 11), los hijos de un labrador (II, 47) y Dorotea, hija de un labrador rico, que sabía leer libros de devoción (I, 28) y de caballerías (I, 29). Había también los malos lectores, como el cuadrillero (I, 45), que leía un pergamino despacio, porque no era buen lector.

Además, los ciegos de esa época eran grandes transmisores de Literatura, gracias a que oían y guardaban el contenido de romances, coplas y relaciones en su prodigiosa memoria.⁷³ Los libros de caballerías también fueron objeto de memorización, al punto de que, al contrario del uso en la Edad Media, no eran exclusivos de la aristocracia y la nobleza acostumbradas al mundo de la caballería,

70 Cf. FRENK A., Margit. Artículo "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", publicado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Dice la autora: "(...) cuentos folclóricos incorporados a los nuevos relatos, romances viejos utilizados en obras teatrales y germen de un nuevo romancero, cancioncillas que alimentaron de varias maneras a la poesía cantada" (p. 49). Muchos otros autores del Siglo de Oro escribieron en la forma oral de la lengua: Francisco Delicado (1480-1535), Mateo Alemán, Lope de Vega, Suárez de Figueroa (1571-1644), Francisco de Quevedo, etc.

71 Cf. RICO, Francisco. Entrevista Francisco Rico: "Empiezo a ser más ficticio que real", publicada en el diario *La Razón* (España), cuaderno Cultura, Madrid, 13 de abril de 2015.

72 Cf. FRENK A., Margit. Ídem, p. 56.

73 Ibídem, p. 58.

sino de un público más amplio, como los burgueses enriquecidos.⁷⁴ La lectura de ese tipo de género literario alcanzó su auge en el siglo XVI, juntamente con los inicios de la imprenta en España. Fue el primer género editorial y el más exitoso a lo largo de los Siglos de Oro, a pesar de que eran libros caros.⁷⁵ Hasta Alonso Quijano, el don Quijote, que no era rico, tuvo que vender muchas fanegas de tierra para poder comprarlos y hacer su rica biblioteca (I, 1).

De tanto leer y memorizar libros de caballerías, don Quijote pasó a la lectura de otros géneros, como la *Historia del Abencerraje* y la *Hermosa Jarifa* (1561-1565), que se la sabía de memoria en una versión contada en la *Diana* (1561) de Jorge de Montemayor. De la poesía lírica, conocía varios ejemplos que eran recitados y/o cantados, incluso con el acompañamiento de instrumentos musicales, tal como era el uso en esa época. En algunos capítulos, don Quijote expresa sus dotes lírico-musicales al tocar la vihuela (I, 46) y saber cantar estancias (II, 62) del *Orlando Furioso*. Estos y otros episodios ocurrían en contextos que varían desde la aristocracia y la nobleza (como los varios capítulos con los duques) hasta lo más popular, como cuando don Quijote y Sancho se encontraban en la venta con otros personajes de distinto linaje.

El género epistolar, tan antiguo como el surgimiento de las primeras sociedades que tuvieron dominio de la escrita, también es incorporado en el *Don Quijote* en la forma de lectura oral. Las cartas se solían leer en voz alta para un auditorio y podían ser objeto de memorización. Pero la bella carta escrita por don Quijote a Dulcinea del Toboso (I, 25), oída por Sancho, no fue objeto de memorización por parte de éste:

Sacó el libro de memoria don Quijote y, apartándose a una parte, con mucho sosiego comenzó a escribir la carta, y en acabándola llamó a Sancho y le dijo que se la quería leer porque la tomase de memoria, si acaso se le perdiese por el camino, porque de su desdicha todo se podía temer. A lo cual respondió Sancho:

Escribala vuestra merced dos o tres veces ahí en el libro, y démele, que yo le llevaré bien guardado; porque pensar que yo la he de tomar en la memoria es disparate, que la tengo tan mala, que muchas veces se me olvida cómo me llamo. Pero, con todo eso, dígamela vuestra merced, que me holgaré mucho de oílla, que debe de ir como de molde.⁷⁶

La oyó Sancho y se fue por el camino a dejar la carta a Dulcinea. Al encontrarse con el cura y el barbero, les dijo acongojado que la había perdido. Recordándose de la carta que había oído, les pasa a decir lo poco que le venía a la memoria, no sin muchas faltas y errores lingüísticos (I, 26). Otro personaje, Cardenio, enamorado de Lucinda, se sabía de memoria la carta de la amada (I, 27). En la venta, un cautivo le pide a un renegado que traduzca la carta de la mora escrita en árabe (I, 40). Y hasta Sancho Panza le envía una carta a su mujer Teresa Panza, leída por la duquesa (II, 36).

74 Cf. LUCÍA M., José Manuel; MARÍN P., María Carmen. Artículo "Lectores de libros de caballerías", publicado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

75 Ídem.

76 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 245.

Otro motivador de la lectura oral en la obra era el mismo narrador. Algunos pasajes lo comprueban, como en el episodio del retablo de Maese Pedro (II, 25), que termina así:

Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente.⁷⁷

El título de un capítulo (II, 66), resume no su contenido, pero *de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer*. Y de la misma manera hay muchos otros ejemplos.

La propia forma de cada episodio también invita al lector o al oyente a guardar su contenido, evitando historias largas para no cansarlo, como ocurre en la primera parte de la obra. La segunda parte es más sencilla, a modo de los libros de caballerías, que la primera, que es más larga, ya que Cervantes insertó en ella algunos episodios novelescos y novelas cortas.⁷⁸

Cervantes era básicamente un prosista y un narrador, pese a haberse paseado por otros géneros y subgéneros literarios. Sabía jugar con los varios elementos de la ficción y con el probable lector u oyente de su obra magna. Su voz autoral no aparecía directamente en el *Don Quijote*, pero sí de varias formas, con ironía, con sentimentalismo o grotescamente. Basta ver la cantidad de personajes e historias que lo componen.

Volviendo al tema de la Música, lo que se *escucha* en la obra a través de la lectura oral, es decir, *hablada*, es también múltiple y no tiene una base común, o sea, no aparece de una sola manera. En el *Don Quijote*, la Música está tanto en lo pastoril como en lo urbano o contemporáneo a Cervantes. Al leer la obra, se verifica, además, que la Música se desdobra en tres modos que corresponden a sus tres salidas: en la primera, los elementos musicales son escasos y simples y muestran, crudamente, el contraste entre lo imaginado por el caballero y la realidad rural, como cuando él cree escuchar una trompeta anunciando su llegada al castillo mientras un porquero toca su cuerno (I, 2); en la segunda, ocurre lo mismo que en la primera salida, pero de a poco el caballero va contemplando la realidad tal cual es y son los demás personajes quienes le intentan convencer de que todo es producto de encantamientos, como cuando él y los demás escuchan el son de una trompeta pero que significa para él el comienzo de una nueva aventura (II, 52); en la tercera, don Quijote asume el papel de músico a modo de los caballeros andantes, como anunciado al comienzo de su incursión en Sierra Morena (I, 23):

Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o 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.

77 Ídem, p. 750.

78 Cf. REY H., Antonio. Artículo "Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: la venta y la corte en la reestructuración final del texto", publicado en *Ficciones de la Ficción: poéticas de la narración inserta* (siglos XV-XVII), coordinado por José Valentín Núñez Rivera. Barcelona: Bella Terra y Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 181-214.

Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor.⁷⁹

Sobre esta particularidad quijotesca, estamos de acuerdo con el musicólogo Pepe Rey, para quien Cervantes no imaginó a su personaje como músico o rodeado de circunstancias musicales particulares. Por un lado, el autor introducía escenas musicales conforme los géneros y las obras (como en las novelas pastoriles, comedias y entremeses), y más aún en la historia de don Quijote. Por otro, el personaje quijotesco no tenía cómo ser musical, como en los casos de la gitanilla Preciosa o el Loaysa de “El celoso extremeño”.⁸⁰

La Música se inserta, en el *Don Quijote*, más bien ambiguamente. Pero se inscribe, en las dos partes, en dos marcos musicales conscientemente establecidos por Cervantes antes de la primera parte (en los versos dedicados a la obra y a sus personajes después del prólogo) y en el último capítulo de la segunda parte, conforme veremos abajo.

Al reclamar para sí el ser un caballero andante, don Quijote sabía que los caballeros andantes eran trovadores y, además, grandes músicos. Por eso vemos a don Quijote, a lo largo de la obra, cantar a imitación de los modelos literarios de los caballeros que cantan.

Después del prólogo de la primera parte, vienen unos versos dedicados “Al libro de Don Quijote de la Mancha” por “Urganda, la Desconocida”. Estos versos son el marco de la historia de la primera parte, pues nos dicen, simbólicamente, que don Quijote, en su historia, va a ser un buen instrumentista:

Si de llegarte a los bue-,
libro, fueres con lectu-,
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-.⁸¹
(Libro si fueres con cuidado de arrimarte a los buenos,
el pipiolo no podrá decirte que no sabes lo
que haces.)

Estos versos que anteceden la primera parte son de cabo roto (es decir, aparecen sin la última sílaba, lo que hace que rime la penúltima sílaba). El último verso indica una acción: “No poner bien los dedos”, es decir, no saber tocar algún instrumento. Al contrario, en esos versos Cervantes está queriendo decir a don Quijote que “tú vas a ser un buen tañedor, un buen instrumentista”, alguien que nos va a cantar y contar algo de significativo. Eso enmarca el personaje don Quijote en una antigua tradición de los héroes que viene de las epopeyas griegas y, en nuestra cultura occidental, la más antigua que se conoce es *La Ilíada* de Homero que comienza así:

79 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 214.

80 Cf. REY, Pepe. “La música en el Quijote”, artículo publicado en *Centro Virtual Cervantes: el Quijote y la música*, s.l. y s.a.

81 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 15.

Canta ¡ó Diosa! la cólera obstinada
Del hijo de Peléo, el noble Aquiles,
Esta cólera infausta, que causando
Innumerables males a los Griegos,
(...)⁸²

Sabemos que en *La Odisea* y *La Ilíada* se canta una epopeya, pues son historias cantadas. Pero, al contrario de esa antigua tradición, don Quijote no es un héroe, es un antihéroe, es alguien dramático, patético que, aun en sus momentos más musicales, tampoco dejará de serlo. Siguen los versos de cabo roto mencionando a Orlando Furioso, otro de los famosos caballeros andantes de la Literatura:

De un noble hidalgo manche-
contarás las aventu-
a quien ociosas lectu
trastornaron la cabe-;
damas, armas, caballe-
le provocaron de mo-
que, cual Orlando furio-
templado a lo enamora-
alcanzó a fuerza de bra-
a Dulcinea del Tobo-⁸³

Aquí hay otra alusión a la Música: “templado a lo enamorado” como Orlando Furioso. “Templar” es distinto a “afinar”, pues en los campos se dice, por ejemplo, “templar una guitarra”, es decir, cuando una cuerda de la guitarra tiene que estar en consonancia con la otra. “Templar” es hacer que todas las cuerdas se combinen, no importando si son más graves o más agudas y don Quijote, “templado a lo enamorado”, tiene que cantar su historia de forma enamorada, pase lo que pase en sus aventuras.

Para cerrar el marco musical en que se inscribe el *Don Quijote*, al final de la segunda parte (II, 74), el narrador dice esto:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: “Aquí quedarás colgada de esta espetera y de este hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres (...)”⁸⁴

La péñola es una pluma, pero también es un instrumento musical muy parecido a la guitarra. La referencia es directa a un pasaje de *La Arcadia* (1504) del escritor italiano Jacopo Sannazaro (1458-1530)⁸⁵: una vez terminada la obra, el poeta pastoril colgaba su instrumento con el cual cantaba la historia y decía poéticamente: “Aquí acaba todo”. Colgaba su instrumento de cuerda de una rama para que, en fin, los demás hablen bien o mal de la obra recién terminada.

82 HOMERO. *La Ilíada*. Traducida por don José Gómez Hermosilla. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

83 Ídem, p. 16.

84 Ibídem, p. 1105.

85 La historia de esta novela pastoril renacentista cuenta la vida del joven Sincero (el poeta mismo), el cual, tras una desilusión amorosa, deja Nápoles y marcha a la región del Peloponeso llamada Arcadia, donde encuentra una cierta paz y serenidad de espíritu gustando la simple vida de los pastores-poetas de la región. Pero un sueño terrible le induce a volver a Nápoles, donde se entera de la muerte de su amada.

Por lo tanto, el marco de la primera y de la segunda parte es musical: desde “poner bien los dedos” hasta colgar la péñola después de todo. Y Cervantes lo hizo pleno de sentido. Para que esos marcos musicales hicieran efecto, relleno su obra con cantares y romances populares que se *oían* en su momento y que eran *reconocidos* por aquellos oyentes que *escuchaban* la lectura en voz alta del *Don Quijote*. Pero también colocó la Música en distintos matices, de los cuales haremos una breve síntesis.

En el *Don Quijote*, la Música está presente en distintos matices verificados en las tres salidas, siendo que en la tercera el protagonista se muestra más musical que en las demás. Ejemplos de ello son los momentos en que toca la vihuela (I, 46), canta un madrigalete (II, 68) y danza hasta caer extenuado (II, 62), además de afirmar que sabe cantar estancias del *Orlando Furioso* (II, 62). La segunda parte contiene varios momentos musicales, casi siempre risueños, como en las bodas de Camacho (II, 20), las escenas del retablo de Maese Pedro (II, 25 y 26) o las divertidas escenas con los duques. De igual modo, Sancho Panza también es sensible a los estímulos auditivos, cuando percibe una muy diferente “orquesta” (II, 19) de músicos pastoriles que van a tocar en la presunta boda de la hermosa Quiteria con el rico Camacho.

Pero es don Quijote quien se lleva el protagonismo en la materia musical, pues era conocedor de la Historia de la Música (los atabales y dulzainas en II, 26, cuando de la escenificación del romance de don Gaiferos en el retablo de Maese Pedro). Su conocimiento se extendía a obras literarias españolas e italianas que hacían referencias a instrumentos musicales, presentes otra vez en II, 67, donde se desarrolla, irónicamente, la pastoril Arcadia con varios pastores inventados: el pastor Quijotiz, el pastor Pancino, el pastor Sansonino o Carrascón y el pastor Curiambro, que era el cura.

Merecen destaque los distintos sentimientos en los episodios donde la Música está presente. Apesar de que Sancho diga que “donde hay música no puede haber cosa mala” (II, 34)⁸⁶, la realidad de cada episodio matiza sentimientos diversos, aun cuando se utilizan instrumentos musicales de carácter bélico, ya que Cervantes fue soldado en la Batalla de Lepanto y era sensible a esos sonidos. En su obra, reprodujo una orquesta de cornetas, cuernos, bocinas, clarines, trompetas, tambores que causaron horror y espanto al mismo Sancho (II, 34), lo cual también es demostrado a través de personajes que echan mano de algún canto o acompañamiento instrumental para aliviar o expresar malos pasares. Ejemplos de ello son los personajes Grisóstomo y Altisidora. El primero, enamorado de Marcela, la pastora, compuso su “Canción de Grisóstomo” (I, 14) poco antes de cometer suicidio. En Sierra Morena, don Quijote y Sancho Panza tienen ocasión de asistir al entierro de Grisóstomo. Su amigo Ambrosio – que conserva los escritos del pastor, aunque tiene el encargo de quemarlos todos – explica que el último papel que escribió fue uno con ese título, y se lo entrega a Vivaldo para que lo lea mientras abren la sepultura. El segundo personaje es

86 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 821.

una dama de la compañía de la duquesa que acosa a don Quijote. Al contrario de Marcela, Altisidora es una mujer muy atrevida que transgrede las normas del pudor femenino, incluso poniendo en duda la virilidad de don Quijote. Como éste se ve apabullado, decide cantar un poema donde le indica su fiel y eterno amor por su Dulcinea: “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, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados” (II, 46)⁸⁷, a lo que responde la doncella: “Menester será que se le ponga el laúd, que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya” (II, 46)⁸⁸. Otro personaje femenino, Lucinda, al contar su triste historia ocurrida en la casa de sus padres, dice que “la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu” (I, 28)⁸⁹ pues, en sus momentos de recreación del ánimo, o leía algún libro devoto o se ponía a tocar el harpa.

Don Quijote, en varios momentos de la novela, atiende a su oído musical: sea para identificar un instrumento, como el que va a tocar el Caballero del Bosque: “Pero escucha, que a lo que parece templando está un laúd o vihuela”, (II, 12)⁹⁰, sea para no identificarse con un tipo de músico, un tal “Vicente de la Roca, hijo de un pobre labrador del mismo lugar, el cual Vicente venía de las Italias y de otras diversas partes de ser soldado” (I, 51)⁹¹, protagonista de la historieta que cuenta el cabrero Eugenio:

Añadiósele a estas arrogancias ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar; pero no pararon aquí sus gracias, que también la tenía de poeta, y, así, de cada niñería que pasaba en el pueblo componía un romance de legua y media de escritura (I, 51).⁹²

Anselmo, competidor de Vicente por la mano de Leandra, en el mismo episodio “solo se queja de la ausencia; y al son de un rabel que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja” (I, 51).⁹³ Definitivamente, y como vemos, el ser mal músico y mal poeta no es de la naturaleza de don Quijote.

Para traer referencias conocidas por los lectores *oyentes* de la época del *Don Quijote*, vamos a destacar algunas. Esas referencias, como dijimos, son ambiguas, pues, para reconocer lo que estaba detrás de lo escrito, los *oyentes* tenían que hacer un esfuerzo cognitivo y hasta tener conocimiento previo de lo que se cantaba sea por poetas, como Garcilaso de la Vega, sea por el público callejero de la época.

87 Ídem, p. 895.

88 Ibídem, p. 896.

89 Ibídem, p. 279.

90 Ibídem, p. 634.

91 Ibídem, p. 517.

92 Ibídem, p. 518.

93 Ibídem, p. 520.

Cervantes casi siempre introduce un romance que se cantaba en el momento: un ejemplo es el “Romance de Valdovinos”, de autor anónimo. Otro ejemplo es el “Romance del Marqués de Mantua”, de autor anónimo. Como no había lectura silenciosa en la época de Cervantes, el lector de la obra que leía en voz alta para los demás tenía que cantar los romances que aparecían en el *Don Quijote* y eso hacía que los *oyentes* se identificaran automáticamente con ese canto. Y no solo una única vez. Los romances aparecen más de una vez en la obra, lo que la hace más contemporánea aun al público de la España del siglo XVII (1605 y 1615).

Otro ejemplo de romance que aparece en la obra es el “Romance de Durandarte”, de autor anónimo. Cuando don Quijote desciende a la cueva de Montesinos (II, 23) se encuentra con un personaje de los romances carolingios, Durandarte. Él era un caballero al que hieren en la guerra y, antes de morir, se lamenta por no ver más a su amada. Durandarte le dice a su primo Montesinos que, cuando haya muerto, le lleve su corazón a Belerma⁹⁴. Lo que presencia don Quijote en la cueva es la imagen de este caballero con el “corazón en la mano” entregándose a la señora casi muerto y desesperado, algo similar a lo que le pasó con Dulcinea. Cuando don Quijote sale de la cueva, le dice a Sancho: “Sancho, he pasado tres días” y Sancho le dice: “Señor, no ha pasado más de tres horas”⁹⁵. Esta respuesta ambigua de ambos los personajes es sintomática de otra referencia: si es cierto que don Quijote pasó tres días en la cueva, se la puede comparar con la Muerte y Resurrección de Jesús Cristo, pues el descenso a la cueva (a los infiernos) y luego el ascenso (a los cielos) después de tres días es muy provocador por parte de Cervantes, porque, al final de la novela, y tal como ocurrió con Cristo, el personaje don Quijote muere para quedar inmortal. La muerte no vence a ambos.

El “Romance de Durandarte”, así como los demás insertados en la obra, era muy conocido pues se cantaba. Así, la gente *oyente* identificaba claramente el episodio con el romance. Y ¿por qué se conservaron? Porque se transcribieron para que se cantaran en la casa de los nobles acompañados mayormente de la vihuela. Son poemas cantados de la tradición oral pero se han conservado a través de la transcripción escrita y por eso tenemos registros de la música que se cantaba y tocaba.⁹⁶

Otras referencias son los términos musicales insertados en la obra que la gente común no conoce, como “discantar” – es decir, hacer una segunda voz que acompaña la principal que, en II, 59, adquiere el sentido de juzgar sobre alguna cosa:

En estas y otras pláticas se pasó gran parte de la noche, y aunque don Juan quisiera que don Quijote leyera más del libro, por ver lo que *discantaba*, no lo

94 Belerma es un personaje literario propio del Romancero Viejo, que fue creado por juglares y romanceristas del siglo XVI para designar a la dama ideal. Belerma da nombre a varios romances, y es también la compañera de Durandarte, escrupuloso amador y amigo inseparable del caballero Montesinos, famoso por el ciclo de romances al que da su nombre.

95 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 729.

96 En España, hay dos grupos que han dedicado trabajos a la Música en Cervantes: *Orphénica Lyra* (dirigido por José Miguel Moreno), y *Capella de Ministrers* (dirigido por Carles Magraner).

podieron acabar con él, diciendo que él lo daba por leído y lo confirmaba por todo necio, y que no quería, si acaso llegase a noticia de su autor que le había tenido en sus manos, se alegrase con pensar que le había leído, pues de las cosas obscenas y torpes los pensamientos se han de apartar, cuanto más los ojos.⁹⁷

Otro ejemplo de términos musicales está en II, 26, con la mención al “canto llano”:

Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado: sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sutiles.⁹⁸

Pero aquí también se menciona otro término musical: “contrapunto”. Se puede inferir que estas dos últimas referencias aluden a la situación de la propia música en la Iglesia de la época. Tenemos que tener en cuenta que el Concilio de Trento (1545-1563) decidió echar de la Iglesia los contrapuntos complicados, porque la música en la Iglesia se iba volviendo complicada para que la gente entendiera el texto litúrgico. En el coro de la misa, hay tantas voces contrapunteadas que no se entiende lo que se cantaba. Entonces la Iglesia del Concilio decidió volver al canto llano, es decir, a la voz básica, a la que interesa. Así, este pasaje no deja de ser un reflejo de la situación musical que había en las iglesias y que Cervantes incorpora en el *Don Quijote*.

Hay muchos instrumentos citados por Cervantes en el *Don Quijote*, como dijimos, algunas veces incorporados en la obra de manera a causar la risa. Ya en I, 2, don Quijote confunde un silbato de cañas con trompetas y otros silbatos antes de iniciar una de sus aventuras:

Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candeal y las rameras damas y el ventero castellano del castillo, y con esto daba por bien empleada su determinación y salida.⁹⁹

En los palacios medievales y hasta la época de Mozart (siglo XVIII), se comía con música (trompetas y silbatos) simplemente para no oír comer al otro. La música tenía una función específica en las comidas y servía más bien para enmascarar una costumbre humana. El músico era un componente más del servicio y estaba por debajo del mayordomo, que coordinaba el personal de las comidas. Era lo que se llamaba *música de mesa*. En vez de instrumentos nobles, Cervantes utiliza en este pasaje un instrumento pastoril en su descripción justamente para causar la risa.

El instrumento albugue aparece muchas veces en el *Don Quijote* y en su época se sabía que era un instrumento pastoril, como en las bodas de Camacho (II, 19):

Era anochecido, pero antes que llegasen les pareció a todos que estaba delante del pueblo un cielo lleno de innumerables y resplandecientes estrellas; oyeron

97 Ídem, p. 1003.

98 Ibídem, p. 753.

99 Ibídem, pp. 40-1.

asimismo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas; y cuando llegaron cerca vieron que los árboles de una enramada, que a mano habían puesto a la entrada del pueblo, estaban todos llenos de luminarias, a quien no ofendía el viento, que entonces no soplaban sino tan manso que no tenía fuerza para mover las hojas de los árboles. Los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando, y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos. En efecto, no parecía sino que por todo aquel prado andaba corriendo la alegría y saltando el contento.¹⁰⁰

Otro episodio que causaba risa en los *oyentes* de la época era la intencionada confusión con el origen de la palabra albogue en II, 67:

¡Válame Dios – dijo Don Quijote –, y 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 ¡qué si de estas diferencias de músicas resuena la de los albogues! Allí se verá casi todos los instrumentos pastorales.

¿Qué son *albogues* – preguntó Sancho –, que ni los he oído nombrar, ni los he visto en toda mi vida?

Albogues son – respondió Don Quijote – unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco hace un son, que, si no muy agradable ni armónico, no descontenta y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín. Y este nombre *albogues* es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en *al*, conviene a saber: *almohaza*, *almorzar*, *alfombra*, *alguacil*, *alhucema*, *almacén*, *alcancía* y otros semejantes, que deben ser pocos más; y solo tres tiene nuestra lengua que son moriscos y acaban en *í*, y son *borceguí*, *zaquizamí* y *maravedí*, *alhelí* y *alfaquí*, tanto por el *al* primero como por el *í* en que acaban, son conocidos por arábigos. Esto te he dicho de paso, por habérmelo reducido a la memoria la ocasión de haber nombrado *albogues*; y hanos de ayudar mucho al parecer en perfección este ejercicio el ser yo algún tanto poeta, como tú sabes, y el serlo también en extremo el bachiller Sansón Carrasco. Del cura no digo nada, pero yo apostaré que debe de tener sus puntas y collares de poeta; y que las tenga también maese Nicolás, no dudo en ello, porque todos o los más son guitarristas y copleros. Yo me quejaré de ausencia; tú te alabarás de firme enamorado; el pastor Carrascón, de desdeñado, y el cura Curiambro, de lo que él más puede servirse, y, así, andará la cosa, que no haya más que desear.¹⁰¹

La idea en este pasaje es: “Nos vamos a hacer pastores y nos vamos a hacer música con instrumentos de pastores”. Después, don Quijote da un aula de historia de la lengua a partir del origen de la palabra “albogue”. Etimológicamente, los albogues no son instrumentos de percusión, pero una especie de flauta o dulzaina. La gente *oyente* de la obra seguramente se rio al oír a don Quijote hablar de que el albogue es un instrumento de percusión. De hecho, se conocía ese instrumento desde Alfonso X el Sabio, con el albogón¹⁰². Además, el albogue no es una palabra morisca, pero

100 Ibídem, pp. 696-7.

101 Ibídem, pp. 1062-3.

102 Instrumento musical antiguo de madera, de unos 90 cm de largo, a manera de flauta dulce o de pico, con siete agujeros para los dedos, el cual servía de bajo en los conciertos de flautas. Cf. *Diccionario de la Lengua Española*, edición del Tricentenario. Real Academia Española. Disponible en: < <http://dle.rae.es/?id=1XttH85>>. Acceso en: 4 sept. 2018.

una palabra vasca, pues viene de *albúc* y no tiene nada que ver con la lengua árabe. En este y en otros episodios, Cervantes sabe manejar muy bien la realidad musical para producir la risa.

Otra referencia más bien festiva de la obra es el ya mencionado episodio de los duques, que trae un emblema de *El Libro de los Emblemas*¹⁰³ (del siglo XVI) en II, 34:

(...) pero un cierto claroescuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques, y así como comenzó a anochecer un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía, y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban.

Luego se oyeron infinitos lelilíes, al uso de los moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos. Pasmose el duque, suspendiose la duquesa, admirase don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio, y un postillón que en traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía.¹⁰⁴

Cervantes en este pasaje nos traslada a una fiesta pública de la época al hacer referencia al Emblema CXXIII, “Un súbito terror”. La descripción de la escena prepara la llegada de un criado vestido de diablo, que encarna este emblema para espanto real de todos los presentes, aunque, a excepción de don Quijote y Sancho, todos los demás supieran que el personaje era ficticio. Si nosotros desconocemos este emblema antiguo, no entendemos la realidad musical que está detrás del episodio. De cierta manera, Cervantes escribe para quien quiera reconocerlo.

También hay momentos en que poetas dividen sus versos con versos cervantinos, como es el caso de Garcilaso de la Vega, quien cultivó las artes musicales. Fue muy diestro en la vihuela, además de caballero soldado. Algunos de sus poemas más famosos fueron puestos en música y en seguida se difundieron de forma cantada, sobre todo en las casas nobiliarias. Cervantes muchas veces introduce y hace alusión a versos de Garcilaso, como en II, 69, donde parafrasea un poema cantado de Garcilaso, el Soneto XXIII:

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,

103 Categoría particular de libros didácticos ilustrados impresos en Europa durante los siglos XVI y XVII que contienen una serie de imágenes emblemáticas con textos explicativos. Tuvieron contenido moral y religioso, y también carácter exclusivo de enseñanza a príncipes y gobernantes para el buen gobierno.

104 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), pp. 817-8.

el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.¹⁰⁵

He aquí la paráfrasis cervantina:

Comenzó en esto a salir al parecer debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas, que por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego hizo de sí improvisa muestra, junto a la almohada del al parecer cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de una harpa que él mismo tocaba cantó con suavísima y clara voz estas dos estancias:

En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.
Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.¹⁰⁶

Otro poema de Garcilaso que aparece en el *Don Quijote* es: “¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!”, del “Canto de Salicio” de la *Égloga I*:

SALICIO
¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!,
Estoy muriendo, y aún la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.
¿D'un alma te desdeñas ser señora,
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un hora?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.¹⁰⁷

105 DE LA VEGA, Garcilaso. Garcilaso en sus Versos. Selección de José Montero Reguera. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Este poema fue musicalizado por el compositor Francisco Guerrero y luego se había adaptado para la voz y la vihuela. Cf. Canciones y Villanescas Espirituales (1589), “En tanto que de rosa y azucena”.

106 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 1071.

107 DE LA VEGA, Garcilaso. *Garcilaso en sus Versos*. Selección de José Montero Reguera. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Este poema fue musicalizado por el compositor Miguel de Fuenllana (1500-1579). Cf. *Libro de Música para Vihuela, Titulado Orphénica Lyra* (1554), “¡Oh más dura que mármol!”. Hay una versión a cuatro voces de Pedro Guerrero (ca. 1520-¿?) del *Cancionero de Medinaceli*, poema a cuatro voces homofónicas (cuatro voces que cantan al mismo tiempo una misma línea melódica). Sin embargo, a medida que la música avanza, “se complican” las voces, es decir, tienden a la polifonía y se mezclan las líneas melódicas.

Este verso aparece en II, 21, “Donde se prosiguen las bodas de Camacho, con otros gustosos sucesos”.¹⁰⁸ En *La Galatea*, Libro VI, Cervantes va a hacer cantar a un pastor que está en lágrimas: “¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!”. Es un homenaje a Garcilaso de manera cantada:

LENIO

¿Quién te impele, cruel? ¿Quién te desvía?
¿Quién te retira del amado intento?
¿Quién en tus pies veloces alas cría,
con que corres ligera más qu'el viento?
¿Por qué tienes en poco la fe mía,
y desprecias el alto pensamiento?
¿Por qué huyes de mí? ¿Por qué me dejas?
¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!

Soy, por ventura, de tan bajo estado
que no merezca ver tus ojos bellos?
¿Soy pobre? ¿Soy avaro? ¿Hasme hallado
en falsedad desde que supe vellos?
la condición primera no he mudado.
¿No pende del menor de tus cabellos
mi alma? Pues ¿por qué de mí te alejas?
¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!

Tome escarmiento tu altivez sobrada
de ver mi libre voluntad rendida,
mira mi antigua presunción trocada
y en amoroso intento convertida.
Mira que contra amor no puede nada
la más exenta descuidada vida
Detén el paso ya: ¿por qué le aquejas?
¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!

Vime cual tú te ves, y ahora veo
Que como fui jamás espero verme:
tal me tiene la fuerza del deseo;
tal quiero, que se extrema en no quererme.
Tú has ganado la palma, tú el trofeo,
de que amor pueda en su prisión tenerme;
tú me rendiste: ¿y tú de mí te quejas?
*¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!*¹⁰⁹

La música popular también está bastante presente en el *Don Quijote* con las siguientes canciones: “Medianoche era por filo”, “Pastorcillo tú que vienes”, “Por unos puertos arriba”, “Madre, la mi madre”, “Mira Nero de Tarpeya”, “Qué bonita labradora”. En II, 9, se hace alusión al “Romance del Conde Claros de Montalván”¹¹⁰, de autor anónimo:

Media noche era por filo, poco más o menos, cuando don Quijote y Sancho dejaron

108 “Luego acudieron todos a Quiteria, y unos con ruegos, y otros con lágrimas, y otros con eficaces razones, la persuadían que diese la mano al pobre Basilio, y ella, más dura que un mármol y más sesga que una estatua, mostraba que ni sabía ni podía ni quería responder palabra: ni la respondiera si el cura no la dijera que se determinase presto en lo que había de hacer, porque tenía Basilio ya el alma en los dientes, y no daba lugar a esperar irresolutas determinaciones.”. CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 711.

109 CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

110 Ese romance había sido puesto en música por muchos compositores, desde el *Cancionero de Palacio* en adelante.

el monte y entraron en el Toboso. Estaba el pueblo en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo oscura, por hallar en su oscuridad disculpa de su sandez. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero; pero con todo esto, dijo a Sancho:

Sancho hijo, guía al palacio de Dulcinea: quizá podrá ser que la hallemos despierta.¹¹¹

Al final de la novela ejemplar “El celoso extremeño”, se canta “Madre, la mi madre”, canción obscena que se cantaba en las calles con otra letra, una letra que no se podía escribir, pero que todo el mundo conocía:

Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí
Ráscatele, hija, y calla,
que también me come a mí (estribillo)

Madre, no sé qué me ha dado
que no lo puedo sufrir:
deste mal he de morir
si no es presto remediado.
Nunca por nadie ha pasado
tanto mal como por mí (estribillo)

Qué me aprovecha el rascar,
que más lo hago encender?
Otra cosa es menester
para haberle de curar;
y no se ha de dilatar
porque estoy fuera de mí (estribillo)

Dadme otro medio mejor
dejémonos de esas cosas
las uñas son enconosas
y acrecientan el dolor.
Dadme otro rascador
cual convenga para mí (estribillo).¹¹²

Sin embargo, en la novela Cervantes escribe la versión moral, decente. Porque si Cervantes la hubiera dejado escrita, el texto no hubiera pasado en la censura:

En esto, la dueña tomó la guitarra que tenía el negro y se la puso en las manos de Loaysa rogándole que la tocara y que cantara unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían: *Madre, la mi madre, guardas me ponéis*. Cumplióle Loaysa su deseo. Levantáronse todas y se comenzaron a hacer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas, y cantólas con más gusto que buena voz, y fueron éstas:

Madre, la mi madre,

111 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 609.

112 Este poema fue musicalizado por el compositor Pedro Ruimonte (1565-1627). Cf. *El Parnaso Español* (1614), “Madre, la mi madre”. Pertenece al *Cancionero Musical de Turín* (1585-1605).

Guardas me ponéis,
 Que si yo no me guardo,
 No me guardaréis.
 Dicen que está escrito,
 Y con gran razón,
 Ser la privación
 Causa de apetito;
 Crece en infinito
 Encerrado amor,
 Por eso es mejor,
 Que no me encerréis,
 Que si yo, etc.
 Si la voluntad
 Por sí no se guarda,
 No la harán guarda
 Miedo o calidad;
 Romperá, en verdad,
 Por la misma muerte,
 Hasta hallar la suerte
 Que vos no entendéis,
 Que si yo, etc.
 Quien tiene costumbre
 De ser amorosa,
 Como mariposa
 Se irá tras su lumbre,
 Aunque muchedumbre
 De guardas le ponga,
 Y aunque más propongan
 De hacer lo que hacéis,
 Que si yo, etc.
 Es de tal manera
 La fuerza amorosa,
 Que a la más hermosa
 La vuelve en quimera;
 El pecho de cera,
 De fuego la gana
 Las manos de lana,
 De fieltro los pies,
 Que si yo no me guardo
 Mal me guardaréis.¹¹³

Y así Cervantes nos deja el desafío de entender la música textual y la música original.

Otra referencia presente en la novela quijotesca es el “amor de oídas”, que remonta a la lírica trovadoresca: amar a la amada porque se ha oído hablar de ella.¹¹⁴ Sin embargo, la descripción de Dulcinea (la amada nunca vista por don Quijote) en II, 10, es satírica, porque no demuestra la bella doncella imaginada por él:

(...) Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores [los encantadores] de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbar y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció boricca, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma.

113 CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

114 Enamorarse de una dama que no se vio jamás, únicamente por lo que se ha oído de ella. Martín de Riquer, en *Vida y Amores de los Trovadores y sus Damas* (2004) cuenta que convertirse en famosas y propagar lejos y cerca su prestigio eran dos de las principales obsesiones de las damas de la Edad Media.

¡Oh, canalla! – gritó a esta sazón Sancho –. ¡Oh encantadores aciagos y malintencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis. Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocárades en el olor, que por él quisiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza; aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo.

A ese lunar – dijo don Quijote –, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro; pero muy luengos para lunares son pelos de la grandeza que has significado.¹¹⁵

En esa época, había una canción muy famosa: “¡Qué bonica labradora, matadora!”, que, de manera satírica, también hacía alusión a un lunar en el rostro, es decir, en la mejilla, pero que puede corresponder a otros lunares que están en otras partes del cuerpo escondidas, como dice don Quijote a respecto de la pierna femenina: “ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro”. He aquí la canción:

¡Qué bonica labradora,
matadora!
su lunar en la mejilla
lindo es a maravilla;
creo qu' en toda la villa,
no hay más linda labradora.
¡Qué bonica labradora,
matadora!¹¹⁶

Finalmente, Cervantes introdujo en sus obras varias costumbres musicales españolas, como romances, canciones y danzas. Entre las danzas, están las danzas de entradas, como las pavanas, gallardas, canarios, folías o españoletas que son citadas en el *Don Quijote* (novela), *La Gran Sultana* (comedia), *El Rufián Viudo Llamado Trampagos* (entremés) o *La Ilustre Fregona* (novela ejemplar). Vemos así que, no solo en el *Don Quijote* puso su genio al servicio del Arte. Por todos los géneros y subgéneros por los cuales nuestro gran escritor pasó, dejó su marca indeleble de literato, asumiendo la Música para sí como un sustrato esencial para que cada escrito suyo diga y *suene* algo para sus animados lectores.

115 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2004), p. 622.

116 Este poema fue musicalizado por el compositor Juan Vázquez (ca. 1500-ca. 1560). Cf. *Recopilación de Sonetos y Villancicos a Cuatro y a Cinco* (1560), “¡Qué bonica labradora!”, versión a cuatro voces.

Hemos hecho un breve recorrido de la Música en Cervantes, de modo que queda concluir nuestra investigación para hacer un balance de lo estudiado y de lo que queda por estudiar. Volvemos a aclarar que, aunque los trabajos en España y otros países estén bastante completos y avanzados a respecto, en Brasil hasta ahora no hay nada publicado sobre el tema “Música en Miguel de Cervantes”. Por ello quisimos presentar el tema a modo de introducción en un Programa de Postgrado en Artes de nuestro país, ya que el tema va mucho más allá de un estudio apenas literario. En primer lugar, queda claro que en la biografía cervantina hay varios pasajes ilustrativos de la relación Literatura y Música y que ellos se sitúan en los varios locales por los que nuestro escritor pasó en vida. Vimos que Italia, Argel, España y hasta Grecia hacen parte de esta relación literario-musical en varias obras suyas. Por lo tanto, no es pertinente abordar esta relación sin tener en cuenta su periplo viviente en búsqueda, también, de una muy singular cosmovisión artística, tal como lo hicieron artistas contemporáneos como el Greco y otros. Rescatar algunos contenidos musicales del Siglo de Oro también es importante, puesto que Cervantes vivió en esa época e hizo parte, como espectador y estudioso, de su contexto musical. La Música renacentista está manifiesta en la Religión, en la Política y sobre todo en el mundo común, que es al que más alusiones hace Cervantes en sus obras. Sin hacer de su principal personaje músico, es decir, sin delinear a su protagonista del Don Quijote de la Mancha como músico al modo de los antiguos caballeros andantes, no sería posible entender esta ambigua dualidad Literatura y Música en un contexto español moralmente decadente, que desafía a los lectores a entender y pormenorizar esta relación para que la lectura de la obra alcance su plena comprensión. Lo que se arriesgaría a decir, más que en ninguna otra obra cervantina, es que el Don Quijote nos posibilita, a la vez, oír la historia y escuchar la música que se desprende de sus tantos episodios entrelazados de forma sincrónica y anacrónica, puesto que, si las alusiones y referencias son contemporáneas, también lo son extemporáneas, pues vienen desde tiempos de antaño de nuestra cultura occidental. En este sentido, Don Quijote es un largo caminar andante – al estilo de la caballería andante, es decir, sin prisa – por los recovecos de la Historia, que en nuestra época nos desafía más que nunca a rescatarla sin trabas y sin ideologías de cualquiera naturaleza. La libertad de los lectores y también la libertad de contar la Historia como debe ser son

reivindicadas por el gran maestro que fue Miguel de Cervantes.

Hechas esas breves consideraciones, lo que queda para una docente universitaria en el contexto brasileño actual, son dos cosas: aquellos docentes y dicentes que deseen el conocimiento artístico (literario-musical) sin pasar por un cedazo pedagógico o ideológico, deben mantenerse firmes en su empresa, pues, mientras más larga y constante fuere, al estilo de la caballería andante, más frutos ella producirá, y, sin ninguna duda, más libertad les dará a sus protagonistas, pese a las constantes ilusiones y obstáculos por los que probablemente pasarán en su largo caminar. Por lo tanto, la primera etapa está hecha: introducir esta autora a un tema vasto y desafiador. Mucho queda por estudiar y aprender.

La segunda cosa es el porvenir. Las próximas etapas se configuran, así, como una natural secuencia en los estudios cervantinos, tanto para aportar a la docencia, haciendo propuestas didácticas para los dicentes de pregrado en una universidad brasileña cada vez más carente de Alta Cultura, como para aportar a la investigación, estimulando a futuros investigadores para que salgan del mero divertimento al estilo del programa del *Chavo del Ocho* y similares y la deshonesto ocultación del Arte y la Cultura que realmente importan para poner, en su lugar, lo que interesa a una pretensa élite intelectual experta en embaucar conciencias sin que estas tengan cualquiera posibilidad de salvoconducto.

Finalmente, resaltamos que producir en la universidad brasileña y, en consecuencia de ello, en la escuela brasileña, no significa solamente trabajar con los contenidos ibéricos, sino hacer que las gentes de nuestro país accedan a ellos a través de los hispanoamericanos y también brasileños, puesto que nuestro escritor, Miguel de Cervantes, se hizo reverberar en todas las artes y tendencias artísticas desde su época hasta los tiempos actuales. Eso es lo que también se quiso demostrar a través de un diálogo inicial entre las Letras y la Música no solo en esta investigación como en otras que están en curso para ser presentadas y publicadas a raíz del posdoctorado que ora se concluye.¹

1 Los siguientes trabajos se publicaron o están en fase de publicación: “La presencia de la Música en *Don Quijote*”, comunicación oral presentada en las VIII Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante (España) en mayo de 2018 publicadas en las Actas de las Jornadas (2019); “Uma proposta didática: Orígenes Lessa e Miguel de Cervantes”, comunicación oral presentada en el II Congreso Nacional de Educación, en septiembre de 2018 en la Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri en Diamantina (en fase de publicación en la revista “Vozes dos Vales”, de la misma Universidad); y la comunicación oral “Miguel de Cervantes y la Estética de su Tiempo”, presentada en las III Jornadas Internacionales de Filosofía Medieval “Francis P. Kennedy”, en noviembre de 2018 en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), publicada en la revista “Mirabilia” (<https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-28-2019-1>).

REFERENCIAS

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Alfaguara, 2004. 1249 pp.

_____. *La Galatea*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-galatea--0/>>.

_____. *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-trabajos-de-persiles-y-sigismunda--0/>>.

_____. *Novelas Ejemplares*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/novelas-ejemplares--0/>>.

_____. *Novelas Ejemplares*. Edición de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, nº 46), 2013. 1252 pp.

_____. *Novelas Exemplares*. Traducción de Ernani Ssó e ilustraciones de Vânia Mignone. Anexos de Maria Augusta da Costa Vieira, Ernani Ssó y Silvia Massimini Felix. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 554 pp., 15 ils.

_____. *Ocho Comedias y Ochos Entremeses, Nunca Representados*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/>>.

_____. *Viaje del Parnaso*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-del-parناسо--0/>>.

DE LA VEGA, Garcilaso. *Garcilaso en sus Versos*, Selección de José Montero Reguera, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Dirección electrónica: <<https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/>>.

ASCUNCE A., José Ángel. O historiador Cide Hamete Benengeli ou a tragicomedia do primeiro autor. *Revista USP*, São Paulo, 67, sept.-nov., 2005, pp. 270-81.

BERRIO, Pilar. Música en *La Galatea*: de nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, XXXVII (2), 1995, pp. 231-242.

CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Traducción de Rubia Prates Goldoni y Sérgio Molina. São Paulo: Editorial 34, 2005. 384 pp.

_____. La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, New York, 1, 1-2, 1981, pp. 29-41.

DE RODA, Cecilio. *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. Madrid: Imp. y Litografía de Bernardo Rodríguez, 1905, 47 pp.

FRENK A., Margit. Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lectores-y-oidores-la-difusin-oral-de-la-literatura-en-el-siglo-de-oro-0/>>.

GARCÍA L., Jorge. *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2015. 282 pp.

HOMERO. *La Ilíada*. Traducida por don José Gómez Hermosilla, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-iliada-tomo-primer--0/html/>>.

LÓPEZ M., José Enrique. Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento. *Arte Nuevo*, Neuchâtel, 4, 2017, pp. 271-334.

LUCÍA M., José Manuel. La insólita vida de un libro: el *Quijote* en el Museo Casa Natal de Cervantes, [en línea], Alcalá de Henares, Museo Casa Natal de Cervantes, 2010. Dirección electrónica: <<http://www.museocasanataldecervantes.org/wp-content/uploads/2013/12/La-insolita-vida-de-un-libro.pdf>>.

_____. Aquí se imprimen libros. La imprenta en época de Cervantes, [en línea], Alcalá de Henares, Museo Casa Natal de Cervantes, 2011. Dirección electrónica: <<http://www.museocasanataldecervantes.org/wp-content/uploads/2014/06/E.C.aqui-se-imprimen-libros-2014.pdf>>.

LUCÍA M., José Manuel; MARÍN P., María Carmen. Lectores de libros de caballerías, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Dirección electrónica: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lectores-de-libros-de-caballerias/>>.

PALMERO, Fernando. Entrevista Francisco Rico y Luis Gómez Canseco: “El *Quijote* de Avellaneda, un gran trabajo sucio”, publicada en la revista *Leer* (España), cuaderno Relecturas, Madrid, 18 de febrero de 2015. Dirección electrónica: <<http://revistaleer.com/2015/02/el-avellaneda-un-genial-trabajo-sucio/>>.

PASTOR C., Juan José. De la música en Cervantes: estado de la cuestión. *Anales Cervantinos*, Madrid, XXXV, 1999, pp. 383-395.

_____. *Loco, Trovador y Cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009. 312 pp.

PIQUERAS F., Manuel. La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas Ejemplares*. *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, Torino, 13 (bis), 2013, pp. 195-205.

QUEROL G., Miguel. *La Música en la Obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 240 pp. (Incluye CD)

REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, n. 439, dic. 2017. 176 pp. (Cervantes y el *Persiles*: final de obra y principio de gloria)

REY H., Antonio. Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: la venta y la corte en la reestructuración final del texto. In: NÚÑEZ R., José Valentín (dir.). *Ficciones de la Ficción: poéticas de la narración inserta* (siglos XV-XVII). Barcelona: Bella Terra y Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 181-214.

REY, Pepe. La música en el Quijote, [en línea], *Centro Virtual Cervantes: el Quijote y la música*, s.l. y s.a. Dirección electrónica: <https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/rey.htm>.

RICO, Francisco. El caso Avellaneda: lo que sabemos y lo que ignoramos. In: RICO, Francisco. *Anales Cervantinos: notas al margen de un centenario*. Barcelona: Arpa y Alfil Editores, 2017, pp. 17-20.

_____. Entrevista Francisco Rico: “Empiezo a ser más ficticio que real”, publicada en el diario *La Razón* (España), cuaderno Cultura, Madrid, 13 de abril de 2015. Dirección electrónica: <<https://www.larazon.es/cultura/francisco-rico-empiezo-a-ser-mas-ficticio-que-real-DC9433005>>.

RIQUER, Martín de. Cervantes y el “Quijote”. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Alfaguara, 2004, pp. XLV-LXXV.

_____. *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*. Barcelona: Editorial Sirmio, 1988. 168 pp.

_____. *Vida y Amores de los Trovadores y sus Damas*. Barcelona: Editorial Acandilado (Narrativa del Acandilado 74), 2004. 240 pp.

ROIG H., Ana. Sobre el teatro en Cervantes, [en línea], *Parnaseo: un ciber-paseo por la literatura*, Valencia, Universidad de Valencia, s.a. Dirección electrónica: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/A_Roig.htm>.

RUBIO A., Marcial. Reseña sobre *Novelas Ejemplares* (2013). *Studia Aurea*, Barcelona, 8, 2014, pp. 623-625.

SALAZAR, Adolfo. Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes. *Nueva Revista de Filología Hispánica. Revista de El Colegio de México*, Ciudad de México, 2 (1), 1948, pp. 21-56.

SANAHUJA, José Lucas. *Cervantes y la Música*. Director: Manuel Fernández Nieto. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Española II (Literatura Española), 2011.

SIGADO G., Maria de Lourdes. O humanismo de Erasmo. *Via Spiritus*, Porto, 21, 2014, pp. 169-180.

SLIWA, Krzysztof. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Kassel: Ediciones Reichenberger (Estudios de Literatura 95), 2005. 833 pp.

TEIJEIRO F., Miguel Ángel. Cervantes y los mecenas: denle una segunda oportunidad y escribirá *El Quijote*. *Anales Cervantinos*, Madrid, XLV, 2013, pp. 9-44.

SOBRE EL AUTOR

Nacida en Florianópolis, Santa Catarina, Antonia Javiera Cabrera Muñoz es docente del área de literaturas hispánicas del Curso de Letras (Portugués y Español) de la Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) en Diamantina, Minas Gerais. Licenciada en Letras (Portugués y Español) por la Universidade Federal de Santa Catarina (2001), magíster en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (2003) con disertación sobre Murilo Mendes y la Música y Doctora en Literatura por la UFSC (2009) con tesis sobre Nicanor Parra y el Teatro. Concluyó su posdoctorado en Artes por la Universidade Federal do Espírito Santo en 2018 sobre la presencia de la Música en Miguel de Cervantes. Ha coordinado proyectos en las áreas de Enseñanza de Lenguas y Literaturas Extranjeras (Español), Arte y Cultura en UFVJM, con destaque para el proyecto "DISCO: um projeto de formação de discoteca em música clássica para apreciadores do Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais, Brasil", aprobado en el Programa de Bolsas de Apoio à Cultura e à Arte (PROCARTE) entre 2014 y 2017. Sus principales líneas de investigación son la enseñanza de literaturas extranjeras y la formación de lectores literarios, además de las relaciones de la literatura con otras artes.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-826-7



9 788572 478267