

# *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales*

II

por

*Iván Barrientos Garrido*

*Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile*

*(A la memoria de mi madre, Clementina)*

*Segunda parte*

*Tomos III y IV, capítulos I al LXXIV.*

## CAPÍTULO I

Luego que el Quijote regresara a su aldea en una jaula creyéndose encantado, el cura y el barbero encargaron a ama y sobrina que lo cuidaran lo mejor posible alimentándolo muy bien, siempre con la esperanza de que recobraría el juicio. Al cabo de un mes, el cura y el barbero decidieron visitarlo para evaluar su estado de salud, prometiéndose a sí mismos de no hablarle de asuntos de caballería. Mas, llegado el momento, el cura, picado de la curiosidad, cambió de parecer y con la excusa de averiguar si don Quijote realmente había vuelto a la razón, le contó que las huestes turcas —el Turco como la llamaban— se les venían encima con su poderosa armada y que la preocupación cundía por toda la península, especialmente en Su Majestad. A lo cual el Hidalgo le replicó que él podía darle un consejo al Rey que constituiría la solución del problema.

En este contexto y bajo el juramento del cura y del barbero de no comentar a nadie la solución que iba a proponer el Quijote, y para evitar que otros se llenaran de gloria sin merecerlo, el barbero dijo:

“—Por mí [...], doy la palabra, para aquí y para delante de Dios, de no decir lo que vuestra merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del *romance* del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Cervantes 1986: t. III, 29.

Luego que el cura le expresara a don Quijote que no se preocupara por él, porque su profesión era, precisamente guardar secretos, el Hidalgo exclamó:

“- ¡Cuerpo de tal! [...] ¿Hay más sino mandar Su Majestad por público *pregón* que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco?”<sup>2</sup>.

A todo esto, el cura, “gustando de oírle decir tan grandes disparates”<sup>3</sup>, le preguntó por varios caballeros andantes y entre ellos por Roldán que, a pesar de ser un gentilhombre tan comedido y tan bien criado, su señora Angélica la Bella lo desdeñó para entregarse a “el morillo barbiponiente”<sup>4</sup>. A lo cual don Quijote replicó:

“-Esa Angélica [...], señor cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura: despreció mil señores, mil valientes y mil discretos, y contentóse con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo. El gran *cantor* de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse, o por no querer *cantar* lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasíadamente honestas, la dejó donde dijo:

Y cómo del Catay recibió el cetro,  
quizá otro *cantará* con mejor *plectro*.

Y sin duda que esto fue como profecía; que los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir ‘adivinos’. Véese esta verdad clara, porque después acá un famoso poeta andaluz lloró y *cantó* sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano *cantó* su hermosura”<sup>5</sup>.

En los pasajes anteriores se encuentran varios conceptos musicales nuevos. Respecto del *pregón* podemos decir que es un anuncio, publicación o promulgación que se hace en voz alta y en sitios públicos de una noticia o de una cosa o mercadería que se quiere vender. Ya en la primera parte aparece citado fugazmente este concepto, inserto en el relato que Dorotea hizo al cura, al barbero y a Cardenio referente a su infortunio amoroso con don Fernando: “Estando, pues, en la ciudad, sin saber qué hacerme, pues a don Fernando no hallaba, llegó a mis oídos un público *pregón*, donde se prometía grande hallazgo a quién me hallase”<sup>6</sup>. También se cita este concepto en el encuentro que tuvo Sancho, luego de renunciar a su gobierno de la ínsula Barataria, con el morisco Ricote: “Bien sabes, ¡oh Sancho Panza, vecino y amigo mío!, cómo el *pregón* y

<sup>2</sup>Cervantes 1986: t. III, 29-30.

<sup>3</sup>Cervantes 1986: t. III, 37.

<sup>4</sup>Cervantes 1986: t. III, 37.

<sup>5</sup>Cervantes 1986: t. III, 37-38.

<sup>6</sup>Cervantes 1986: t. II, 27.

bando que Su Majestad mandó publicar contra los de mi nación puso terror y espanto en todos nosotros”<sup>7</sup>.

Los *pregones* suelen ser semicantados, característica que permite tratarlos y entenderlos como una suerte de melodiosos populares que han dado origen a variadas obras musicales.

El *plectro*, púa o péñola, es un pequeño adminículo o pieza destinada a tocar o puntear las cuerdas de los cordófonos denominados, precisamente, de cuerda punteada. La presente voz musical, como otras en esta obra, está inserta en el dicho o proverbio ya citado: “quizá otro cantará con mejor plectro”.

### CAPÍTULO III

La alusión al *poeta cantor* está contenida en los razonamientos que hacen el Quijote, Sancho y el bachiller Sansón Carrasco acerca de un libro escrito por el moro Cide Hamete Benengeli y que relata las hazañas de don Quijote que, como cualquier historia humana obviamente, tiene sus altibajos. Respecto a esto último Sansón Carrasco acota:

“—Así es [...]; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el *poeta* puede contar o *cantar* las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”<sup>8</sup>.

### CAPÍTULO V

La voz musical *silbo* alude a un sonido producido tanto por el aparato fonador como por el aerófono denominado *silbato*. El argumento pertinente se refiere a la plática que se suscitó entre Sancho y su mujer, Teresa Panza, en torno a la tercera salida del Caballero de la Mancha, la resolución de Sancho de acompañarlo y los reparos de su mujer al respecto. El diálogo que nos interesa es el siguiente:

—Mirad, Sancho —replicó Teresa—; después que os hicisteis miembro de caballero andante habláis de tan rodeada manera, que no hay quién os entienda.

—Basta que me entienda Dios, mujer —respondió Sancho—, que Él es el entendedor de todas las cosas, y quédese esto aquí; y advertid, hermana, que os conviene tener cuenta estos tres días con el Rucio, de manera que esté para armas tomar; dobladle los piensos, requerid la albarda y las demás jarcias; porque no vamos a bodas, sino a rodear el mundo, y a tener dares y tomars con gigantes, con endriagos y con vestiglos, y a oír *silbos*, rugidos, bramidos y baladros”<sup>9</sup>.

### CAPÍTULO VII

Tres días antes de que se concretara la tercera salida de don Quijote y su escudero, ama y sobrina se lamentaban de este, para ellas, funesto acontecimiento. Más

<sup>7</sup>Cervantes 1986: t. IV, 151.

<sup>8</sup>Cervantes 1986: t. III, 47.

<sup>9</sup>Cervantes 1986: t. III, 60.

aún por el hecho de que el bachiller Sansón Carrasco –en quien ellas habían confiado–, lejos de hacer desistir al Hidalgo de esta locura lo animó a realizarla.

El concepto *endecha* como forma poética y musical no puede estar más a tono:

“Las maldiciones que las dos, ama y sobrina, echaron al bachiller no tuvieron cuento; mesaron sus cabellos, arañaron sus rostros, y al modo de las *endechaderas* que se usaban, lamentaban la partida como si fuera la muerte de su señor. El designio que tuvo Sansón para persuadirle a que otra vez saliese fue hacer lo que más adelante cuenta la historia, todo por consejo del cura y del barbero, con quien él antes lo había comunicado”<sup>10</sup>.

Es oportuno señalar que las *endechaderas* eran mujeres que se alquilaban para llorar en los entierros, algo común en tiempos de don Quijote. Más adelante, y cuando el Quijote relató al primo del licenciado y a su escudero las maravillas que vio en la cueva de Montesinos, se alude nuevamente a la *endecha* en el relato que le hizo Montesinos al Ingenioso Hidalgo:

[...] “toda aquella gente de la procesión eran sirvientes de Durandarte y de Belerma, que allí con sus dos señores estaban encantados, y que la última, que traía el corazón entre el lienzo y en las manos, era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y *cantaban*, o, por mejor decir, lloraban *endechas* sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo”<sup>11</sup>.

Finalmente, cuando el Quijote, vencido por el caballero de la Blanca Luna, retorna a su aldea le propone a Sancho que se conviertan en pastores: “... llamándome yo el pastor Quijotiz, y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, *cantando* aquí, *endechando* allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos”<sup>12</sup>.

## CAPÍTULO IX

Don Quijote y Sancho, después de dejar el monte, llegaron al pueblo del Toboso.

La alusión al *timbre* –como parámetro del *sonido* que nos permite discriminar las diversas procedencias de las fuentes sonoras y/o voces que se oyen–, y que hace el autor en este pasaje, es esclarecedor y poético:

“Era la noche entreclara [...]. 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”<sup>13</sup>.

<sup>10</sup>Cervantes 1986: t. III, 79.

<sup>11</sup>Cervantes 1986: t. III, 210.

<sup>12</sup>Cervantes 1986: t. IV, 256.

<sup>13</sup>Cervantes 1986: t. III, 88.

Posteriormente y mientras caballero y escudero discurrían acerca de dónde estarían “los palacios de la sin par princesa doña Dulcinea del Toboso”<sup>14</sup>, se acercó hacia donde ellos estaban un labrador que, camino hacia su labranza, arrastraba un arado tirado por dos mulas. En este pasaje se cita nuevamente la voz *romance*. “Venía el labrador *cantando* aquel *romance* que dicen:

–Mala la hubistes, franceses,  
en esa de Roncesvalles.

–Que me maten, Sancho –dijo en oyéndole don Quijote–, si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene *cantando* ese villano?

–Sí oigo –respondió Sancho–; pero ¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera *cantar* el *romance* de *Calainos*, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio”<sup>15</sup>.

Más adelante, y mientras maese Pedro presentaba, en la venta cercana a una ermita, el retablo que relata y recrea la libertad de Melisendra (cautiva de los moros y liberada por su esposo don Gaiferos), a don Quijote, Sancho y otros personajes, una nueva alusión al *romance*: “su esposa, ya vengada del atrevimiento del enamorado moro [...], habla con su esposo creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel *romance* que dicen:

Caballero, si a Francia ides,  
por Gaiferos preguntad”<sup>16</sup>.

## CAPÍTULO XI

Luego que Sancho hiciera creer a don Quijote que una de las tres labradoras que venían del Toboso sobre unos pollinos era Dulcinea encantada, caballero y escudero continuaron su camino. En eso se encontraron con una carreta en la cual iba una serie de personajes disfrazados: uno de Muerte, otro de Ángel, una mujer de Reina, otro de Emperador y uno de Demonio. Ante el requerimiento de don Quijote a que le dijeren quiénes eran, el disfrazado de Demonio respondió:

“–Señor, nosotros somos *recitantes* de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el *auto* de *Las Cortes de la Muerte*, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos”<sup>17</sup>.

Don Quijote que pensaba en una más de las grandes aventuras que tenía que vivir se dio cuenta– al contrario de otras ocasiones– que las apariencias lo habían

<sup>14</sup>Cervantes 1986: t. III, 90.

<sup>15</sup>Cervantes 1986: t. III, 90.

<sup>16</sup>Cervantes 1986: t. III, 236.

<sup>17</sup>Cervantes 1986: t. III, 105.

engañado. En ese instante estaba, cuando, “quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bojiganga, con muchos *cascabeles*, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas, el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los *cascabeles*”<sup>18</sup>. Con toda esta algarabía Rocinante se asustó y dio con don Quijote en el suelo, y mientras el escudero socorría a su amo el recitante vestido de Demonio huyó con el Rucio, el jumento de Sancho. Repuesto don Quijote de la caída quiso cobrar venganza de la afrenta recibida, pero Sancho le dijo:

“–Asaz de locura sería intentar tal empresa: considere vuesa merced, señor mío, que para sopa de arroyo y tente bonete no hay arma defensiva en el mundo, si no es embutirse y encerrarse en una *campana de bronce*”<sup>19</sup>. Otra cita de este idiófono se encuentra en el capítulo pertinente al fin que tuvo el gobierno de Sancho Panza: “El cual, estando la séptima noche de los días de su gobierno en su cama [...], cuando el sueño, a despecho y pesar de el hambre, le comenzaba a cerrar los párpados, oyó tan gran ruido de *campanas* y de voces, que no parecía sino que toda la insula se hundía”<sup>20</sup>.

Tres son las menciones referentes a la música que se hacen en los textos anteriores. Una al arte dramático: el *auto* y sus respectivos *recitantes* o actores, y las otras a conceptos organológicos, los instrumentos de percusión: *cascabeles* y *campana de bronce*.

El *auto* o *auto sacramental* eran composiciones religiosas de carácter alegórico, que también se las denominaba Misterios, en alusión precisamente a los misterios de la fe católica, como la eucaristía, el diálogo del ángel con las mujeres que fueron a retirar el cuerpo muerto de Jesús, entre otras. En general, la estructura de estas obras respondía a un acto y un prólogo acompañados por música incidental. Eran representaciones dramáticas –Dramas Litúrgicos– que se crearon y cultivaron principalmente en España y Portugal durante el Renacimiento<sup>21</sup>. El caso señalado en el texto corresponde a las representaciones que se llevaban a cabo en la festividad de *Corpus Christi*.

El *cascabel* es un instrumento de percusión, idiófono de afinación indeterminada, formado por pequeñas campanas de bola que integran varias hileras dispuestas en una pieza de madera o mango<sup>22</sup>. Este instrumento es una suerte de sonaja utilizada desde la más lejana antigüedad.

El origen de las *campanas*, como muchos instrumentos musicales, resulta difícil de precisar. Se conocen campanas chinas y asirias que datan aproximadamente de 1500 a.C. Es un idiófono cuyo material más empleado es el bronce y determinadas aleaciones. Pero también las hay de madera, hierro, vidrio, nácar o

<sup>18</sup>Cervantes 1986: t. III, 105.

<sup>19</sup>Cervantes 1986: t. III, 108.

<sup>20</sup>Cervantes 1986: t. IV, 141.

<sup>21</sup>Ver Randel 1991:44.

<sup>22</sup>Ver González Lapuente 2003: 109.

porcelana. Se conocen al menos “tres tipos de campanas: a) campana abierta o campana, b) campana de bola y c) campanólogo”<sup>23</sup>.

## CAPÍTULO XII

La referencia a los cordófonos, *laúd* y *vigüela* o *vihuela* se introducen en la extraña aventura que vivió don Quijote con el bravo Caballero del Bosque –que no era otro que el bachiller Sansón Carrasco disfrazado– quien luego de bajarse de la cabalgadura se tiende en el pasto con ánimo despechado. Don Quijote que lo estaba observando todo y veía que se le venía encima otra aventura, dijo a Sancho:

“Pero escucha; que, a lo que parece, templando está un *laúd* o *vigüela*, y, según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para *cantar* algo [...]. Y escuchémosle, que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que *canta*; que de la abundancia del corazón habla la lengua.

Replicar quería Sancho a su amo; pero la *voz* del Caballero del Bosque, que no era muy mala ni muy buena, lo estorbó, y estando los dos atónitos, oyeron que lo que *cantó* fue este *soneto*:

Dadme, señora, un término que siga,  
conforme a vuestra voluntad cortado;  
que será de la mía así estimado,  
que por jamás un punto dél desdiga.

.....  
Blando cual es, o fuerte, ofrezco el pecho;  
entallad o imprimid lo que os dé gusto;  
que de guardarlo eternamente juro”<sup>24</sup>.

El soneto es una forma poética antiquísima en la literatura italiana. Surgió por primera vez en la escuela siciliana. “Dante y, sobre todo, Petrarca dieron con la forma definitiva de los cuartetos (ABBA: ABBA), flexibilizaron la organización de los últimos versos y lo hicieron, junto con la canción, el vehículo más usual de su poesía lírica”<sup>25</sup>.

En este caso el contenido del *soneto* se refiere a la presunta enamorada de nuestro Hidalgo, de nombre Casildea de Vandalia, y que mereció el siguiente comentario de don Quijote:

“–Caballero soy, y de la profesión que decís; y aunque en mi alma tienen su propio asiento las tristezas, las desgracias y las desventuras, no por eso se ha ahuyentado della la compasión que tengo de las ajenas desdichas. De lo que *cantaste* poco ha colegí que las vuestras son enamoradas, quiero decir, del amor que tenéis a aquella hermosa ingrata que en vuestras lamentaciones nombrastes”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup>González Lapuente 2002: 94-95.

<sup>24</sup>Cervantes 1986: t. III, 113.

<sup>25</sup>Marchese 1991: 389.

<sup>26</sup>Cervantes 1986: t. III, 115.

En los textos anteriores se cita el *laúd* y la *vigüela*, sin embargo, cabe notar que el autor no define si el Caballero del Bosque acompañó el soneto con un *laúd* o con una *vigüela*. El *laúd*, cuyo nombre occidental proviene del árabe *úd*, es un instrumento de cuerda punteada con una caja de resonancia oblonga y redondeada y un mástil corto y ancho a lo largo del cual van tensadas las cuerdas. Fue un instrumento dominante y privilegiado en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento, en España se comenzó a difundir aproximadamente desde el siglo XII-XIII en adelante.

La *vihuela* o *vigüela* es un cordófono, casi exclusivamente español, que imperó en el medioevo y renacimiento. De acuerdo a la forma de ejecución, existen tres variedades: vihuela de arco, de péñola o plectro y de mano. De forma similar a la guitarra, usa seis cuerdas dobles de tripa que se afinan como las del *laúd*. Como instrumento cortesano dio lugar a un vasto repertorio de formas musicales constituido principalmente por romances, sonetos, canciones, madrigales y fantasías. Hacia el siglo XVI dio paso a la guitarra española o guitarra clásica<sup>27</sup>.

#### CAPÍTULO XIV

Prosiguiendo la aventura entre don Quijote y el Caballero de Bosque, el Hidalgo Manchego desafía al segundo a una batalla cuya condición es que el vencido quede a discreción del vencedor. Como ya atardecía dejaron la batalla para la madrugada siguiente. En este argumento se introduce una alusión a la naturaleza que canta bellamente al despuntar el día:

“En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres *cantos* parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófár; los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida”<sup>28</sup>.

Posteriormente, cuando los contendores ya estaban en campo llano para comenzar el torneo, mientras don Quijote ayudaba a subir a Sancho a un alcornoque para que pudiera ver mejor la batalla, se presenta una cita del aerófono trompeta:

“En lo que se detuvo don Quijote en que Sancho subiese en el alcornoque, tomó el de los Espejos del campo lo que le pareció necesario; y creyendo que lo mismo habría hecho don Quijote, sin esperar son de *trompeta* ni otra señal que lo avisase, volvió riendas a su caballo [...] y a todo su correr, que era un mediano trote, iba a encontrar a su enemigo”<sup>29</sup>.

<sup>27</sup>Tranchefort 2002: 138.

<sup>28</sup>Cervantes 1986: t. III, 129.

<sup>29</sup>Cervantes 1986: t. III, 132.

## CAPÍTULO XIX

Luego de encontrarse en el camino con un hidalgo de nombre don Diego Miranda; salir ileso de la gran aventura con los leones; permanecer algunos días en el castillo de éste –a quien don Quijote llamaba el Caballero del Verde Gabán–, y conocer a su hijo poeta don Lorenzo, de quien escuchó maravillosos *versos glosados* y *sonetos* que, habiendo oído uno de estos últimos, le hicieron exclamar:

“–¡Bendito sea Dios [...], que entre los infinitos poetas consumidos que hay, he visto un consumado poeta, como lo es vuesa merced, señor mío; que así me lo da a entender el artificio deste *soneto*!”<sup>30</sup>.

Finalmente, llegó el día de la partida de don Quijote del castillo de don Diego, quien le brindara un magnífico hospedaje. A poco andar el Ingenioso Hidalgo y su escudero se encontraron con dos “estudiantes y con dos labradores que sobre cuatro bestias asnales venían caballeros”<sup>31</sup>. Estos cuatro personajes iban a una gran y rica boda a celebrarse en la Mancha entre dos labradores, Camacho el más rico de esa tierra, y Quiteria la hermosa. Uno de ellos invitó al Quijote y su escudero a participar en el gran evento que se llevaría a cabo en un prado que a Camacho se le había “antojado de enramar y cubrir todo el prado por arriba, de tal suerte que el sol se ha de ver en trabajo si quiere entrar a visitar las yerbas verdes de que está cubierto el suelo. Tiene asimismo maheridas *danzas*, así de *espadas* como de *cascabel* menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo; de *zapateadores* no digo nada, que es un juicio los que tiene muñidos; pero ninguna de las cosas referidas ni otras muchas que he dejado de referir ha de hacer más memorables estas bodas, sino las que imagino que hará en ellas el despechado Basilio”<sup>32</sup>.

En efecto, el padre de Quiteria ordenó que su hija se casase con el rico Camacho y no con Basilio que carecía de bienes de fortuna. Sin embargo, Basilio estaba notablemente dotado por la naturaleza de otros bienes, pues “es el más ágil mancebo que conocemos, gran tirador de barra, luchador estremado y gran jugador de pelota; corre como un gamo, salta más que una cabra y birla a los bolos como por encantamento; *canta* como una calandria, y *toca una guitarra*, que la hace hablar, y, sobre todo, juega una espada como el más pintado”<sup>33</sup>.

La comitiva llegó de noche al pueblo donde se iba a celebrar la boda, “pero antes que llegasen les pareció a todos que estaba delante del pueblo un cielo lleno de innumerables y resplandecientes estrellas. Oyeron asimismo confusos y suaves *sonidos* de diversos *instrumentos*, como de *flautas*, *tamborinos*, *salterios*, *albogues*, *panderos* y *sonajas* [...]. 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* [...]. Otros muchos andaban ocupados en levantar andamios, de donde con comodidad pudiesen ver otro

<sup>30</sup>Cervantes 1986: t. III, 168.

<sup>31</sup>Cervantes 1986: t. III, 170.

<sup>32</sup>Cervantes 1986: t. III, 171-172.

<sup>33</sup>Cervantes 1986: t. III, 171-172.

día las representaciones y *danzas* que se habían de hacer en aquel lugar dedicado para solenizar las bodas del rico Camacho y las exequias de Basilio”<sup>34</sup>.

El contenido de los textos anteriores es muy rico desde el punto de vista de la música. En primer lugar se menciona el concepto *danza* y *cuadrilla*. El arte de la *danza* está ligado a las ceremonias más primitivas de la humanidad y casi siempre vinculada a la música. En este capítulo se nombran dos de ellas, las *danzas de espada* y *de cascabel*. También se habla de *zapateadoras*, que son quienes dan golpes en el suelo con los pies calzados, o bien, bailan dando con las palmas de las manos en los zapatos al *son* de algún instrumento. Además, en este contexto se entiende por *cuadrillas* las diversas compañías o grupos de personas que participaban en la fiesta, pero por sobre todo en los bailes. Cada *cuadrilla* se distinguía por sus colores y divisas.

Luego se alude a dos dichos populares que se repiten en varias partes de esta obra: “cantar como una calandria” y “hace hablar la guitarra”, para significar, respectivamente, la belleza de la voz del cantante y la destreza y talento para tocar la guitarra.

Ulteriormente, cuando doña Rodríguez le cuenta sus cuitas a don Quijote alude a estos dichos en el pasaje en que le dice, refiriéndose a su hija: “Creció mi hija, y con ella todo el donaire del mundo: *canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida, lee y escribe como un maestro de escuela*”<sup>35</sup>.

Por último, el texto presenta los músicos y los diversos instrumentos que interpretan: uno de viento: la *flauta*, y los demás de percusión: el *albogue*, el *tamborino*, el *pandero* y las *sonajas*; y uno de cuerda pulsada: el *salterio*.

La *flauta* es un aerófono formado por un “tubo cilíndrico, cuyo sonido se produce por vibración de una columna de aire tras el soplido a través de un bisel”<sup>36</sup>. Existen dos tipos o grupos principales de flautas de acuerdo a la posición de la embocadura: flautas verticales y flautas transversales. El aerófono citado se refiere al primer tipo. La *flauta* es un instrumento antiquísimo, “los ejemplares arqueológicos más antiguos son *flautas* de hueso descubiertas en los emplazamientos arqueológicos auriñacienses y magdalenenses del Paleolítico (de 25.000 a 12.000 años antes de nuestra era); se conservan algunos ejemplares de tibias de carnero con agujeros que quizá pertenezcan al neolítico [...] y que pueden hacerse sonar vertical o transversalmente”<sup>37</sup>.

El *albogue* está definido por el propio don Quijote en el diálogo que sostiene con Sancho cuando, luego de su derrota frente al Caballero de la Blanca Luna, alias del Bachiller Sansón Carrasco, vuelve de regreso a su aldea tal como lo prometiera:

“–*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*, si no muy agradable ni

<sup>34</sup>Cervantes 1986: t. III, 177-178.

<sup>35</sup>Cervantes 1986: t. IV, 99.

<sup>36</sup>González Lapuente 2003: 208.

<sup>37</sup>Tranchefort 2002:205.

armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín; y este nombre albugues es morisco”<sup>38</sup>.

El *albugue* descrito por el Quijote corresponde a un idiófono sencillo. Sin embargo, también se emplea este nombre, como uso más generalizado, para designar diversos tipos de aerófonos de lengüeta simple, con uno o dos tubos. Todos ellos son instrumentos pastoriles. Se entiende también bajo el nombre de albugue un instrumento como una *gaita serrana*<sup>39</sup>.

En este capítulo se relatan las bodas del rico Camacho y la hermosa Quiteria. El autor nuevamente se refiere a la gaita: “Hacíales el son una *gaita zamorana*”<sup>40</sup>. En realidad las gaitas son las cornamusas y toman su nombre de las diversas regiones a las cuales pertenecen, por ejemplo: galicana, asturiana, serrana y zamorana.

El *tamborín* o *tamboril* provenzal es una variedad de tambor de doble membrana. La *flauta* y el *tamboril* pueden ser “tocados por el mismo intérprete, quien sujeta la flauta con la mano izquierda y el tamboril con la derecha”<sup>41</sup>. El *pandero* o pandereta es también un tambor de afinación indeterminada. Está formado por un parche sujeto a un marco con hendiduras donde se colocan discos o *sonajas* metálicas. Más adelante, mientras don Quijote es descolgado en la sima de la cueva de Montesinos, el primo del licenciado le pide al Manchego que observe bien todo lo que vea para luego ponerlo en su libro *Transformaciones*, Sancho responde:

“—En manos está el *pandero* que le sabrá bien *tañer*”<sup>42</sup>. Otra referencia a este idiófono se inscribe en el pasaje que relata el asunto acerca de las cartas que envió, tanto la Condesa como el Gobernador Sancho Panza a su mujer, Teresa Panza: “Salióse en esto Teresa fuera de casa, con las cartas, y con la sarta al cuello, y iba *tañendo* en las cartas como si fuera en un *pandero*”<sup>43</sup>.

La *sonaja* es un idiófono que esencialmente genera sonidos o ruidos: conchas diversas, cáscaras de frutos, racimo de cascabeles, collares, hebillas, etc. Adopta distintos aspectos y nombres: sistro, maracas<sup>44</sup>.

Finalmente el *salterio* es un cordófono, una especie de cítara medieval que se ejecuta con los dedos o con un plectro. “En la Catedral de Compostela —siglo XII—, aparece el *salterio* medieval representado en una escultura, se compone de una caja de resonancia plana, de forma trapezoidal, sobre la cual se tiende un número variable de cuerdas de longitud desigual. La tabla armónica está decorada con una roseta”<sup>45</sup>.

<sup>38</sup>Cervantes 1986: t. IV, 257.

<sup>39</sup>Ver Payno s/f.

<sup>40</sup>Cervantes 1986: t. III, 183.

<sup>41</sup>González Lapuente 2003: 209.

<sup>42</sup>Cervantes 1986: t. III, 201.

<sup>43</sup>Cervantes 1986: t. IV, 119.

<sup>44</sup>Ver Tranchefort 2002:90, 91 y 32.

<sup>45</sup>Ver Candé 2000:241.

## CAPÍTULO XX

Don Quijote y Sancho, luego de dormir en “los campos y florestas antes que en los poblados”<sup>46</sup>, se dirigieron al lugar de la boda del rico Camacho. Don Quijote dijo: “Ya los *instrumentos* que anoche oímos vuelven a alegrar los valles y sin duda los desposorios se celebrarán en el frescor de la mañana, y no en el calor de la tarde”<sup>47</sup>.

Mientras Sancho le hacía los honores a los ricos manjares que abundaban en la boda del rico Camacho, don Quijote miraba con atención “cómo por una parte de la enramada entraban hasta doce labradores sobre doce hermosísimas yeguas, con ricos y vistosos jaeces de campo y con muchos *cascabeles* en los petrales, y todos vestidos de regocijo y fiestas”<sup>48</sup>.

Comenzaron a presentarse las diferentes *danzas* “entre las cuales venía una *de espadas*, de hasta veinte y cuatro zagales [...], otra *danza de artificios* y de las que llaman *habladas* [...]. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de *tamboril* y *flauta*”<sup>49</sup>.

Cabe notar que las *danzas habladas* eran aquellas cantadas.

## CAPÍTULO XXI

Continúa en este capítulo el relato de las bodas del rico Camacho y la hermosa Quiteria. Al llegar la novia se lee: “Íbanse acercando a un *teatro* que a un lado del prado estaba, adornado de alfombras y ramos, adonde se habían de hacer los desposorios, y de donde habían de mirar las *danzas* y las invenciones”<sup>50</sup>.

En este contexto la voz *teatro* tiene la significación de tablado, es decir, lugar en donde se representaban escenas o danzas, y también donde se ubicaban las personas para observar, juzgar o ver algún acontecimiento. Más adelante, en el suceso que relata la “resurrección” de la enamorada Altisidora se lee: “A un lado del patio estaba puesto un *teatro* y dos sillas, sentados dos personajes [...]. Al lado deste *teatro*, adonde se subía por algunas gradas, estaban otras dos sillas, sobre las cuales [...] sentaron a don Quijote y a Sancho [...] Subieron, en esto, al *teatro* [...], dos principales personajes, que luego fueron [...] ser el duque y la duquesa”<sup>51</sup>.

## CAPÍTULO XXIV

Antes de citar los nuevos textos alusivos al arte musical, y como una manera de no perder, en general, el hilo conductor del relato, un breve resumen de los hechos principales que acontecieron anteriormente:

Una vez que llegaron los novios, y previo a que comenzara la ceremonia del casamiento, apareció intempestivamente Basilio, quien, simulando un suicidio, le

<sup>46</sup>Cervantes 1986: t. III, 178.

<sup>47</sup>Cervantes 1986: t. III, 180.

<sup>48</sup>Cervantes 1986: t. III, 182.

<sup>49</sup>Cervantes 1986: t. III, 182-183-184.

<sup>50</sup>Cervantes 1986: t. III, 190.

<sup>51</sup>Cervantes 1986: t. IV, 265-266.

pidió a Quiteria que le diera la mano de esposa antes de su muerte, a lo cual Quiteria accedió. Luego que el cura los desposara y les diera su bendición, Basilio, que fingía estar moribundo, se levantó con presteza ante la mirada atónita de todos los circunstantes. Frente a los reclamos de algunos de que el casamiento no era valedero, porque había sido con engaño, Quiteria prontamente se apresuró a confirmarlo. Así las cosas, los bandos contrarios desenvainaron las espadas para trabarse en una lucha, los unos por venganza de haber sido engañados y los otros por defender el casamiento de Basilio y Quiteria. Intervino entonces don Quijote de la Mancha y con grandes razones más el resuelto esgrimir de su lanza, detuvo la inminente pelea y, finalmente, todos quedaron consolados.

Ulteriormente, don Quijote y Sancho fueron invitados por los esposos a la celebración del casamiento que se realizaría en el pueblo de Basilio. Allí permanecieron tres días muy bien atendidos. Luego el Hidalgo pidió información para dirigirse a la cueva de Montesinos con el propósito de visitarla y comprobar por sus propios ojos si eran verdaderas las maravillas que se contaban de ella. A su regreso de la sima don Quijote relató las admirables cosas que vio en la cueva.

En el capítulo XXIV Cervantes menciona la *seguidilla*. Esta es una canción y danza popular o baile del sur de España, con texto basado en un poema de cuatro a siete versos, y con pasajes que generalmente se tocan en guitarra. Surge aproximadamente en el siglo XVI. "Se incorpora a través de las tonadillas escénicas y luego en sainetes y zarzuelas"<sup>52</sup>. La alusión a esta forma poética musical está contenida en el pasaje que relata el momento en que don Quijote, Sancho y el primo del licenciado se dirigen hacia una venta y en el camino se topan con un mancebo que:

"Iba *cantando seguidillas*, para entretener el trabajo del camino. Cuando llegaron a él acababa de cantar una, que el primo tomó de memoria, que dicen que decía:

A la guerra me lleva  
mi necesidad;  
si tuviera dineros,  
no fuera, en verdad"<sup>53</sup>.

Subsiguientemente, el autor alude nuevamente a esta forma musical, agregando el *estrambote*, en el contexto en el cual la dueña Dolorida, alias de la condesa Trifaldi, cuenta a don Quijote, su escudero y otros personajes, cómo don Clavijo la enamoró, especialmente a través de la *música* y la *poesía* y dice: "Porque hago saber a vuestras grandezas, si no lo tienen por enojo, que tocaba una *guitarra que la hacía hablar*, y más que era *poeta* y gran bailarín [...]. Pero lo que más me hizo postrar y dar conmigo por el suelo fueron unas *coplas* que le oí *cantar* una noche desde una reja que caía a una callejuela donde él estaba, que si mal no me acuerdo decían:

<sup>52</sup>González Lapuente 2003: 436.

<sup>53</sup>Cervantes 1986: t. III, 220.

De la dulce mi enemiga  
 nace un mal que al alma hiere,  
 y por más tormento, quiere  
 que se sienta y no se diga.

Parecióme la *trova* de perlas, y su voz, de almíbar [...]. Y otra vez *cantó*:

Ven, muerte, tan escondida,  
 que no te sienta venir,  
 porque el placer del morir  
 no me torne a dar la vida.

Y deste jaez otras *coplitas* y *estrambotes*, que *cantados* encantan y escritos suspenden. Pues, ¿que cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quién ellos llamaban *seguidillas*?<sup>54</sup>

Las canciones de este período son variadas y adoptan diversos nombres: villanesca, endecha, ensalada, soneto, égloga, romance, villancico, estrambote, entre otras.

El *estrambote* era similar al villancico, pero el texto era grotesco, extravagante, disparatado incluso con mezcla de dos idiomas: español e italiano.

## CAPÍTULOS XXV-XXVI

La referencia a dos instrumentos: uno de percusión, el *atabal*, y otro de viento, la *trompeta*, se introducen en el siguiente contexto: Una vez que llegaron a la venta, el mancebo que encontraron en el camino y que portaba las armas –lanzas y alabardas–, relató a don Quijote, Sancho, el primo, el paje y al ventero, las maravillas que había prometido contar. Se trataba de la aventura de los rebuznos. A raíz de esta historia hay una cita indirecta –ya que está contenida en un proverbio– del siguiente instrumento: “Y el diablo, que no duerme, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, levantando *caramillos* en el viento y grandes quimeras de no nada, ordenó e hizo que las gentes de los otros pueblos, en viendo a alguno de nuestra aldea, rebuznase, como dándoles en rostro con el rebuzno de nuestros regidores”<sup>55</sup>.

El *caramillo* es un instrumento de viento al cual se aplicó primitivamente el nombre de oboe. “Poseía una sonoridad potente y se tocaba en banda, a menudo en compañía del sacabuche”<sup>56</sup>.

Después de este relato aconteció la llegada a la venta de maese Pedro –que no era otro que el galeote Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote había liberado en *Sierra Morena*– y que convertido en un titerero o titiritero portaba un mono adivino y el retablo de Melisendra. Luego que el mono adivino contestara algunas preguntas a don Quijote y Sancho, maese Pedro comenzó su presentación de

<sup>54</sup>Cervantes 1986: t. IV, 24-25.

<sup>55</sup>Cervantes 1986: t. III, 226.

<sup>56</sup>Tranchefort 2002: 245.

títeres. Lo primero que ocurrió en ella fue que “se oyeron sonar en el retablo cantidad de *atabales* y *trompetas* y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho que hacía de relator, y dijo:

–Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los *romances* españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza; y vean vuestras mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según aquello que se *canta*:

Jugando está a las tablas don Gaiferos,  
que ya de Melisendra está olvidado”.<sup>57</sup>

El *atabal* o timbal es un bombo de gran tamaño que se golpea con un mazo de cabeza de corcho o de fieltro. Podía ser transportado a la espalda de un hombre para que lo tocara otro situado detrás, o bien, colgarse de una correa que pasa por detrás del cuello<sup>58</sup>.

Siguiendo con el retablo. El muchacho que hacía de relator o intérprete deslizó una digresión que a don Quijote no le pareció y le dijo:

“–Niño, niño [...] seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repuebas”. Desde dentro dijo maese Pedro:

“–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 sotiles”<sup>59</sup>.

La mención en este pasaje de los conceptos musicales *canto llano* y *contrapunto*, son metáforas que se refieren, respectivamente, al relato lineal que se puede hacer de una historia equivalente, en este caso, al canto llano, que es una *monodia*, una sola melodía; en contraposición al relato complejo que se puede hacer de una historia adornándola con digresiones, explicaciones y aclaraciones. Esta forma de relatar sería semejante al contrapunto polifónico en donde intervienen varias líneas melódicas independientes, pero que sonando en conjunto forman un todo.

Es evidente que lo que se le dijo al muchacho relator es, que para hacer comentarios, aclaraciones o digresiones a una historia, lo mismo que para componer una buena obra musical contrapuntística, hay que estar técnica e históricamente muy preparado, porque de otra manera en vez de enriquecer un relato –o hacer un buen contrapunto–, más bien se lo confunde, se lo hace oscuro y se le quita la belleza que precisamente se le quiere dar.

<sup>57</sup>Cervantes 1986: t. III, 233–234.

<sup>58</sup>Ver Tranchefort 2002: 89.

<sup>59</sup>Cervantes 1986: t. III, 235–236.

Siguiendo con la presentación del retablo de maese Pedro y en el pasaje que narra cómo Melisendra, descolgándose del balcón, es rescatada por don Gaíferos, el intérprete prosigue:

“–No faltaron algunos ociosos ojos, que lo suelen ver todo, que no viesen la bajada y la subida de Melisendra, de quien dieron noticia al rey Marsilio, el cual mandó luego tocar al arma; y miren con qué priesa; que ya la ciudad se hunde con el *son* de las *campanas* que en todas las torres de las mezquitas suenan.

–¡Eso no! –dijo a esta sazón don Quijote–. En esto de las *campanas* anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan *campanas*, sino *atabales*, y un género de *dulzainas* que parecen nuestras *chirimías*; y en esto de sonar *campanas* en Sansueña sin duda que es un gran disparate”<sup>60</sup>.

Respecto de la *chirimía* se alude nuevamente a ella en los siguientes pasajes. El primero se refiere a la llegada de Sancho como gobernador, al palacio de su ínsula Barataria:

“Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpísima mesa; y así como Sancho entró en la sala, sonaron *chirimías*, y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad”<sup>61</sup>.

El segundo relata la vuelta a la vida de Altisidora, enamorada de don Quijote:

“Ya, en esto, se había sentado en el túmulo Altisidora, y al mismo instante sonaron las *chirimías*, a quien acompañaron las *flautas* y las voces de todos, que aclamaban: –¡Viva Altisidora! ¡Altisidora viva!”<sup>62</sup>.

La *chirimía* es un instrumento de viento que pertenece a la familia primitiva de los oboes provista de doble lengüeta, y la *dulzaina* es –como bien dice don Quijote– “una *chirimía* española”, de sonido muy penetrante, construida con madera o metal y provista de siete agujeros<sup>63</sup>.

Prosiguiendo con el retablo, el muchacho que hacía de relator dijo:

“–Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas *trompetas* que suenan, cuántas *dulzainas* que tocan y cuántos *atabales* y *atambores* que retumban. Ténome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo”<sup>64</sup>.

En ese preciso momento y creyendo don Quijote que todo lo que se relataba realmente estaba ocurriendo. Desenvainó la espada y con furia inaudita destrozó el retablo de maese Pedro.

<sup>60</sup>Cervantes 1986: t. III, 237.

<sup>61</sup>Cervantes 1986: t. IV, 83.

<sup>62</sup>Cervantes 1986: t. IV, 270.

<sup>63</sup>Ver González Lapuente 2003: 115.

<sup>64</sup>Cervantes 1986: t. III, 238.

## CAPÍTULO XXVII

Luego de estas aventuras don Quijote salió de la venta rumbo a Zaragoza con el propósito de participar y hallarse en las justas del arnés, que en aquella ciudad suelen hacerse todos los años. Pero antes quiso ver las riberas del río Ebro y sus entornos:

“Con esta intención siguió su camino, por el cual anduvo dos días sin acontecerle cosa digna de ponerse en escritura, hasta que al tercero, al subir de una loma, oyó un gran rumor de *atambores*, de *trompetas* y arcabuces”<sup>65</sup>.

Toda esta algarabía la producía un grupo de personas que con un estandarte, en el cual estaba pintado un burro, iban a desafiar a otro grupo por el motivo de los rebuznos. Entonces don Quijote intervino diciéndoles que no valía la pena pelearse por esas niñerías, agregando en algún momento: “¡Bueno sería, por cierto, que todos estos insignes pueblos se corriesen y vengasen, y anduviesen contino hechas las espadas *sacabuches* a cualquier pendencia por pequeña que fuese!”<sup>66</sup>.

El *sacabuche*, del francés saqueboute (debido a su similitud con el sacabuches, arma de asalto) es un aerófono que en su desarrollo lentamente se fue curvando en forma de S. Fue muy popular durante los siglos XV, XVI y XVII, en este último siglo pasó a llamarse trombón. Funciona con una vara telescópica móvil que entra y se desliza en un largo tubo de cobre fijo<sup>67</sup>.

## CAPÍTULO XXXI

Luego de la famosa aventura del barco encantado, don Quijote y Sancho se apartan de las riberas del río Ebro. Al otro día al salir de una selva se encuentran con unos cazadores entre los cuales venía una bella señora, la Duquesa, que junto a su marido, el Duque, invitan al Caballero de los Leones y su escudero que le hagan el honor de permanecer algunos días en su castillo. Por cierto que la verdadera intención de los duques era solazarse, divertirse y burlarse de las locuras y disparates de nuestro hidalgo y su escudero. En este contexto Sancho, basándose en una historia de Lanzarote que en verso dice:

“cuando de Bretaña vino,  
que damas curaban dél,  
y dueñas de su rocino”<sup>68</sup>,

le pidió a una de las señoras dueñas, Doña Rodríguez de Grijalba, que ponga a su jumento en una caballeriza. A lo cual la dama, molesta e irritada por la desfachatez de Sancho, respondió: “Hermano, si soy *juglar*<sup>69</sup> [...], guardad vuestras

<sup>65</sup>Cervantes 1986: t. III, 245.

<sup>66</sup>Cervantes 1986: t. III, 248.

<sup>67</sup>Tranchefort 2002: 266.

<sup>68</sup>Cervantes 1986 : t. III, 271.

<sup>69</sup>Ver primera parte de este artículo (*RMCh*, LIX/203 [enero-junio, 2005], p. 96).

gracias para donde lo parezcan y se os paguen; que de mí no podréis llevar sino una higa"<sup>70</sup>.

Los juglares eran músicos profesionales, hombres y mujeres, que andaban por doquier ganándose la vida mediante la ejecución de diversos oficios de carácter artístico: canto, ejecución de instrumentos, prestidigitación, exhibición de animales amaestrados, entre otros. Se tienen las primeras noticias de ellos aproximadamente desde el siglo X. Socialmente eran personas marginadas a quienes se les negaba la protección de las leyes y los sacramentos de la Iglesia. Este último hecho no es menor dado el sistema teocentrista que imperaba en la época. Durante el siglo XI se organizan en grupos o cofradías para luego convertirse en verdaderos gremios de músicos, cuya labor, entre otras actividades, era formar y adiestrar profesionalmente a otros músicos, de manera homóloga a las modernas escuelas de música<sup>71</sup>.

#### CAPÍTULO XXXIV

Las citas de los siguientes instrumentos están inscritas en la continuación de la aventura que idearon los duques para divertirse con los disparates del Caballero de los Leones y su escudero. Se trataba de desencantar a la sin par Dulcinea del Toboso. Para este efecto inventaron una estrategia que consistió en invitar a don Quijote a una caza de montería:

“Se comenzó la caza con grande estruendo, grita y vocería, de manera que unos y otros no podían oírse, así por el ladrido de los perros como por el *son* de las *bocinas*”<sup>72</sup>.

El trofeo de caza fue un jabalí. En señal de victoria los participantes de la cacería se dirigieron a unas grandes tiendas de campaña que habían instalado en medio del bosque y dentro de las cuales estaban puestas las mesas para la comida. Luego de cenar, los comensales salieron de las tiendas y se dirigieron al bosque. Al anochecer “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* [...], 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*<sup>73</sup>, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron *trompetas* y *clarines*, retumbaron *tambores*, resonaron *pífanos*, casi todos a un tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos *instrumentos*. Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio,

<sup>70</sup>Cervantes 1986: t. III, 271.

<sup>71</sup>Groult 1988: 81-82.

<sup>72</sup>Cervantes 1986: t. III, 302.

<sup>73</sup>Grita o vocería que hacen los moros cuando entran en combate o celebran sus fiestas o zambras. Diccionario de la Lengua Española 1992: 877.

y un postillón que en traje de demonio les pasó delante, *tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno*, que un ronco y espantoso *son despedía*<sup>74</sup>.

Este personaje, que dijo ser el Diablo, buscaba a don Quijote para anunciarle que el valiente caballero Montesinos traía consigo a Dulcinea del Toboso y le indicaría cómo desencantarla: “Y en diciendo esto, tocó el desaforado *cuerno*, y volvió las espaldas y fuese, sin esperar respuesta de ninguno”<sup>75</sup>.

Se conoce normalmente con el nombre de *bocina* a la *trompeta* utilizada en Europa desde la Alta Edad Media. Es un instrumento de viento o aerófono. Su uso se circunscribe a situaciones de carácter militar, torneos de caballería y de cacería de aquel entonces, fiestas al aire libre<sup>76</sup>. Subsecuentemente hay menciones a la *trompeta* en dos pasajes que relatan respectivamente: la contienda –autorizada por el “visorrey”– entre el Caballero de la Blanca Luna (que antes fue el Caballero de los Espejos y que no era otro que el Bachiller Sansón Carrasco) y don Quijote, y el relato que pone fin al gobierno de Sancho Panza a causa de los enemigos que durante la séptima noche tomaron por asalto la ínsula Barataria:

*Pasaje 1:*

“Agradeció el de la Blanca Luna con cortes y discretas razones al visorrey la licencia que se les daba, y don Quijote hizo lo mismo; el cual, encomendándose al cielo de todo corazón y a su Dulcinea –como tenía de costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían–, tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mismo, y sin tocar *trompeta* ni otro instrumento bélico que le diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos”<sup>77</sup>.

*Pasaje 2:*

“Sentóse en la cama, y estuvo atento y escuchando, por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto; pero no sólo no lo supo, pero añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas *trompetas* y *atambores*, quedó más confuso y lleno de temor y espanto; y levantándose en pie [...] salió a la puerta de su aposento a tiempo cuando vio venir [...] más de veinte personas con hachas encendidas en las manos y con las espadas desenvainadas, gritando [...] –¡Arma, arma, señor gobernador, arma!; que han entrado infinitos enemigos en la ínsula, y somos perdidos si vuestra industria y valor no nos socorre”<sup>78</sup>.

El *pífano* es un instrumento de viento que pertenece a la familia de las llamadas flautas traveseras, transversas o transversales. Llamadas así, porque el orificio para soplarlas está dispuesto en la parte lateral de la cabeza. De hecho es un temprano representante de esta clase de flautas. Su natural asociación con la música militar data de la época medieval. “Se denomina también pífano militar, flauta suiza o de campo”<sup>79</sup>.

<sup>74</sup>Cervantes 1986: t. III, 305-306.

<sup>75</sup>Cervantes 1986: t. III, 307.

<sup>76</sup>Ver Tranchefort 2002: 263.

<sup>77</sup>Cervantes 1986: t. IV, 240.

<sup>78</sup>Cervantes 1986: t. IV, 141-142.

<sup>79</sup>Michels, 1985: 53.

Siguiendo el argumento del texto, hacen su aparición en escena tres carros tirados cada uno por cuatro bueyes, que portaban a tres personajes: los sabios Lirgandeo y Alquife y el enemigo mortal de Amadís de Gaula: el encantador Arcalaus. Todo precedido por “las *cornetas*, los *cuernos*, las *bocinas*, los *clarines*, las *trompetas*, los *tambores*, la artillería, los arcabuces y, sobre todo, el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un *son* tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo”<sup>80</sup>.

La *corneta* pertenece a la familia de los instrumentos de viento, de tubo cónico y generalmente de madera. Está provista de una boquilla de marfil o madera dura y agujeros. “Las formas más antiguas se remontan al cuerno animal; las *cornetas* con agujeros aparecieron hacia el año 1000: las más pequeñas eran rectas o ligeramente curvas; las más graves adoptaron una forma sinuosa”<sup>81</sup>. La *corneta* de pistones o moderna es un instrumento de metal, “que data del siglo XIX, y nace en Alemania como resultado de la aplicación de pistones a una simple *corneta*”<sup>82</sup>.

Más adelante se nombra este instrumento en el pasaje en el cual Sancho –ya gobernador de la ínsula Barataria– recibe una carta del Duque, “en aquel instante sonó una *corneta* de posta en la calle, y asomándose el maestresala a la ventana, volvió diciendo:

–Correo viene del duque, mi señor”<sup>83</sup>.

Como contraste a la bacanal de sonidos que producían estos instrumentos y los otros ruidos, el autor termina el capítulo con el notable efecto que produce la suavidad de otras músicas y que le permite a la vez una interesante reflexión sobre el *ethos* de la música, anunciar la llegada del gran mago Merlín. Todo inserto en el siguiente diálogo que sostienen Sancho y la duquesa:

“Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas, y luego se oyó otro, no ruido, sino un *son* de una *suave y concertada música* formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal; y así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso se apartaba:

–Señora, donde hay *música* no puede haber cosa mala.

–Tampoco donde hay luces y claridad– respondió la duquesa.

A lo que replicó Sancho:

–Luz da el fuego y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen; pero la *música* siempre es indicio de regocijos y de fiestas”<sup>84</sup>.

<sup>80</sup>Cervantes 1986: t. III, 308.

<sup>81</sup>Tranchefort 2002: 275.

<sup>82</sup>Tranchefort 2002: 277.

<sup>83</sup>Cervantes 1986: t. IV, 86.

<sup>84</sup>Cervantes 1986: t. III, 309.

## CAPÍTULO XXXV

Al compás de esta agradable y suave *música*, hizo su entrada un cuarto carro, dos veces más grande que los anteriores, que traía doce disciplinantes y en un trono una bella joven vestida admirablemente. “Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero al punto que llegó el carro a estar frente de los duques y de don Quijote, cesó la *música* de las *chirimías*, y luego la de las *arpas* y *laúdes* que en el carro sonaban”<sup>85</sup>.

La figura en cuestión representaba la Muerte bajo el aspecto del mago Merlín, que en la realidad no era otro que el mayordomo del duque. Éste con grave voz anunció a don Quijote que el encantamiento de la sin par señora Dulcinea del Toboso solamente se quebraría si Sancho Panza, su escudero, se propinaba “tres mil azotes y trecientos en ambas sus valientes posaderas, al aire descubiertas, y de modo que le escuezan, le amarguen y le enfaden”<sup>86</sup>. Recordemos que fue Sancho quien encantó a Dulcinea haciendo creer a don Quijote que una rústica aldeana era la sin par Dulcinea.

Luego de varios razonamientos Sancho terminó por resignarse a desencantar a la señora Dulcinea aceptando propinarse los azotes respectivos, pero a su entera voluntad y cuando quisiere. Apenas accedió a ello, “cuando volvió a sonar la *música* de las *chirimías* y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas”<sup>87</sup>.

El *arpa* es un instrumento cordófono de forma triangular, formado por un resonador recubierto por una tabla armónica que forma un ángulo con el mástil, de cuerdas punteadas. La hilera de cuerdas sale de la tabla para fijarse en el mástil mediante nudos especiales o con clavijas de afinación<sup>88</sup>. En la época fue un instrumento favorito de los bardos, de los trovadores y de los *Minnesänger*.

## CAPÍTULO XXXVI

El *pífar* o *piffero* (en idioma italiano), también denominado *flautín* o *pífano*, es un aerófono de tono muy agudo. Según Tranchefort se escribe *piffaro* y es un “tipo de oboe que todavía podemos encontrar en los países mediterráneos: el piffaro de los Abruzos y de Sicilia”<sup>89</sup>. La referencia a este instrumento de viento se encuentra en los sucesos acontecidos a don Quijote y Sancho en el castillo de los duques, en torno a la aventura de la dueña Dolorida –alias de la condesa Trifaldi– y su escudero Trifaldín, el de la Barba Blanca. Todo producto de la imaginación de los señores duques para divertirse a costa del Hidalgo y su escudero.

El *pífar* y el *tambor* suenan melancólicamente, como un *leitmotiv*, en todas las escenas pertinentes:

<sup>85</sup>Cervantes 1986: t. III, 310.

<sup>86</sup>Cervantes 1986: t. III, 312.

<sup>87</sup>Cervantes 1986: t. III, 317.

<sup>88</sup>Ver González Lapuente 2003: 52.

<sup>89</sup>Tranchefort 2002: 251.

“Mostró la duquesa la carta de Sancho al duque, de que recibió grandísimo contento. Comieron, y después de alzado los manteles, y después de haberse entretenido un buen espacio con la sabrosa conversación de Sancho, a deshora se oyó el *son* tristísimo de un *pifaro* y el de un ronco y destemplado *tambor*. Todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y triste *armonía*, especialmente don Quijote [...] porque real y verdaderamente el *son* que se escuchaba era tristísimo y malencólico.

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido, que les arrastraba por el suelo; éstos venían tocando dos grandes *tambores*, asimismo cubiertos de negro. A su lado venía el *pifaro*, negro y pizmiento como los demás. Seguía a los tres un personaje de cuerpo agigantado [...]. Venía cubierto el rostro con un trasparente velo negro, por quien se entreparecía una longuísima barba, blanca como la nieve. Movía el paso al *son* de los *tambores* con mucha gravedad y reposo<sup>90</sup>.

Los personajes recién entrados son la embajada de la condesa Trifaldi, denominada por los encantadores la dueña Dolorida, y que vienen a solicitarle al Quijote que escuche sus cuitas o peticiones y les dé solución, a lo cual el Hidalgo Manchego, por su condición de caballero, da su beneplácito. “Oyendo lo cual Trifaldín, inclinó la rodilla hasta el suelo, y haciendo al *pifaro* y *tambores* señal que tocasen, al mismo *son* y al mismo paso que había entrado, se volvió a salir del jardín, dejando a todos admirados de su presencia y compostura<sup>91</sup>.”

## CAPÍTULO XXXVII

Prosiguiendo con esta aventura, hace su entrada la dueña Dolorida para contar sus cuitas a don Quijote:

“El *pifaro* y los *tambores* volvían a sonar, por donde entendieron que la dueña Dolorida entraba<sup>92</sup>. En efecto, precediendo la entrada de la dueña Dolorida “entraron los *tambores* y el *pifaro*, como la vez primera<sup>93</sup>.”

## CAPÍTULO XXXVIII

Y así aconteció:

“Detrás de los tristes *músicos* comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta la cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos, al parecer, de anascote batonado, con unas tocas blancas de delgado canequí, tan luengas, que sólo el ribete del monjil descubrían. Tras ella venía la condesa Trifaldi, a quien traía de la mano el escudero Trifaldín de la Blanca Barba<sup>94</sup>.”

<sup>90</sup>Cervantes 1986: t. IV, 14-15.

<sup>91</sup>Cervantes 1986: t. IV, 16.

<sup>92</sup>Cervantes 1986: t. IV, 19.

<sup>93</sup>Cervantes 1986: t. IV, 19.

<sup>94</sup>Cervantes 1986: t. IV, 20.

## CAPÍTULO XLVI

La dueña Dolorida contó al Quijote el encantamiento que sufrió ella y las demás dueñas en el reino de Candaya a manos del encantador y gigante Malambruno, y que consistió en cubrirles el rostro de barbas. Para terminar con el encantamiento, don Quijote y su escudero debían ir al tal reino, pero como éste quedaba demasiado distante, tenían que hacerlo sobre un caballo que el propio gigante Malambruno prometió enviar al caballero que fuera a luchar con él y cuya característica era que podía caminar y volar. Se le denominó: “*Clavileño el Aligero*, cuyo nombre conviene con el ser de leño, y con la clavija que trae en la frente, y con la ligereza con que camina”<sup>95</sup>.

Luego de la aventura que sufrieran don Quijote y Sancho sobre Clavileño y de los consejos, primeros y segundos, que diera su señor al escudero para el buen gobierno de la ínsula Barataria regalada por el Duque, los señores del castillo concibieron una nueva estratagema para divertirse con don Quijote. Esta consistía en hacerle creer que una doncella de nombre Altisidora estaba enamorada de él. Para ello, acompañada de un *arpa* la doncella le canta un *romance*<sup>96</sup> desde el jardín que daba a la alcoba del Hidalgo Manchego. Don Quijote, luego de escuchar el *romance*, dio un gran suspiro y se lamentó consigo mismo de su desdicha, que consistía en que todas las doncellas que lo veían se enamoraban de su persona y él no podía corresponder, porque su único y gran amor era Dulcinea. Sin embargo, al día siguiente y ante el fingido desmayo que su presencia le provocó a Altisidora, le dijo a la doncella Emerencia que asistía a su amiga:

“—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 [...]. Volviendo en sí la desmayada Altisidora, dijo a su compañera:

—Menester será que se le ponga el *laúd*; que sin duda don Quijote quiere darnos *música*, y no será mala, siendo suya [...], y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una *vihuela* en su aposento; *templóla*, abrió la reja, y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los *trastes* de la *vihuela* y *afinándola* lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla, aunque *entonada*, cantó el siguiente *romance*, que él mismo aquel día había *compuesto*:

Suelen las fuerzas del amor  
sacar de quicio a las almas,  
tomando por instrumento  
la ociosidad descuidada

.....

Dulcinea de Toboso  
del alma en la tabla rasa  
tengo pintada de modo  
que es imposible borrarla.  
La firmeza en los amantes

<sup>95</sup>Cervantes 1986: t. IV, 33.

<sup>96</sup>Ver primera parte de este artículo [Barrientos 2005: 92].

es la parte más preciada,  
por quien hace Amor milagros,  
y así mesmo los levanta”<sup>97</sup>.

El canto del Quijote fue escuchado por toda la gente del castillo. Pero como todo era una soberana burla, “de improviso, desde encima de un corredor que sobre la reja de don Quijote a plomo caía, descolgaron un cordel donde venían más de cien *cencerros* asidos, y luego, tras ellos, derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían *cencerros* menores atados a las colas. Fue tan grande el ruido de los *cencerros* y el mayar de los gatos, que aunque los duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó; y, temeroso, don Quijote quedó pasmado”<sup>98</sup>.

El término musical *traste* se refiere a una pequeña barra de metal perpendicular al diapasón que, en los instrumentos de cuerda punteada y frotada, lo divide transversalmente. Pueden ser fijos o móviles, normalmente se suceden a distancia de semitono<sup>99</sup>.

El *cencerro* o campanilla pastoril es un idiófono provisto de un badajo interno. Se cuelga al cuello de los ovinos, caprinos o vacunos tanto para su rápida ubicación como para que un animal sirva de guía a la manada. En la primera parte de esta obra, que relata los acontecimientos de Sierra Morena, e inserto en un proverbio, Sancho le dice al cabrero, a propósito del cojín y la maleta encontradas: “...también la hallé yo, y no quise llegar a ella con un tiro de piedra: allí la dejé, y allí se queda como estaba; que no quiero perro con *cencerro*”<sup>100</sup>.

Modernamente, y derivado de este instrumento pastoril, el *cencerro* es un “tipo de campana abierta sin badajo con forma hemisférica, lados rectos y una sección transversal creciente casi rectangular. Se ordena en una serie cromática con una extensión de cuatro octavas, colocándose en un armazón. Se percute con baquetas de distintos tamaños”<sup>101</sup>.

## CAPÍTULO LI

Durante el ejercicio de su cargo de Gobernador de la ínsula Barataria, Sancho “ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran: «Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza»”<sup>102</sup>. Entre ellas hay que destacar el cuidado que puso en algunos aspectos de la *ética musical* como, por ejemplo:

“Puso gravísimas penas a los que *cantasen cantares* lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día. Ordenó que ningún ciego *cantase* milagro en *coplas* si no trujese testimo-

<sup>97</sup>Cervantes 1986: t. IV, 79-80.

<sup>98</sup>Cervantes 1986: t. IV, 81.

<sup>99</sup>Ver González Lapuente 2003: 490-491.

<sup>100</sup>Cervantes 1986: t.I, 234.

<sup>101</sup>González Lapuente 2003: 112.

<sup>102</sup>Cervantes 1986: t. IV, 133.

nio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos *cantan* son fingidos, en perjuicio de los verdaderos”<sup>103</sup>.

## CAPÍTULO LXI

En los capítulos anteriores se narra la aventura que vivieron nuestros insignes personajes con unos bravos toros que les pasaron encima y en la cual “quedó molido Sancho, espantado don Quijote, aporreado el Rucio y no muy católico Rocinante”<sup>104</sup>. Posteriormente, llegaron a una venta en donde, por intermedio de dos caballeros que allí pernoctaban, don Quijote y Sancho se enteraron que había aparecido la apócrifa segunda parte de sus aventuras, la cual refería su ida a las justas de arnés celebradas en Zaragoza. Don Quijote, entonces, decidió no ir a esas justas para, de esta manera, desmentir al historiador “aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas”<sup>105</sup>, y que había escrito la falsa segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha<sup>106</sup>. Entonces endilgó hacia Barcelona donde también se iban a celebrar unas justas. Luego de haberse encontrado con el bandido asalta caminos Roque Guinart y parte de sus secuaces, don Quijote y Sancho –acompañados del mismo Roque y otros seis escuderos–, arribaron a la playa de Barcelona “la víspera de San Juan en la noche”<sup>107</sup>. Los bandoleros se regresaron y don Quijote, sin descender de su cabalgadura, esperó el amanecer.

En Barcelona lo esperaba –a él y su escudero– un gran recibimiento con la intención de que “sacase a plaza sus locuras”<sup>108</sup>. No había pasado mucho tiempo “cuando comenzó a descubrirse por los balcones del Oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído; aunque al mismo instante alegraron también el oído el *son* de muchas *chirimías* y *atabales*, ruido de *cascabeles* [...]. Dio lugar la aurora al sol, que, un rostro mayor que una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando.

Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera, que en la Mancha habían visto; vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban *clarines*, *trompetas* y *chirimías*, que cerca y lejos llevaban el aire de suaves y belicosos acentos”<sup>109</sup>. Don Quijote fue recibido, por los avisados amigos de Roque Guinart, con gran cortesía, a las cuales el Hidalgo respondió con la misma galantería. A su

<sup>103</sup>Cervantes 1986: t. IV, 132.

<sup>104</sup>Cervantes 1986: t. IV, 186.

<sup>105</sup>Cervantes 1986: t. IV, 275.

<sup>106</sup>Se trata del licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas, que escribió en forma apócrifa y con torcida intención una segunda parte de Don Quijote de la Mancha. Esta versión apócrifa salió a la luz cuando Cervantes estaba escribiendo el capítulo LIX de la segunda parte de su obra.

<sup>107</sup>Cervantes 1986: t. IV, 210.

<sup>108</sup>Cervantes 1986: t. IV, 213.

<sup>109</sup>Cervantes 1986: t. IV, 210-211.

vez, “con palabras no menos comedidas que éstas le respondió el caballero, y encerrándoles todos en medio, al *son* de las *chirimías* y de los *atabales*, se encaminaron con él a la ciudad”<sup>110</sup>.

La nueva voz organológica citada en los textos anteriores es el *casabel*, instrumento de percusión. “Idiófono de afinación indeterminada, formado por pequeñas campanas de bola que forman varias hileras dispuestas en una pieza de madera con mango”<sup>111</sup>.

## CAPÍTULO LXII

El anfitrión de don Quijote en Barcelona era un caballero rico y discreto de nombre don Antonio Moreno; su mujer era una señora amable y de buen talante. En una de las noches que pasó don Quijote en su residencia se realizó un *sarao*, es decir una fiesta con *baile* y *música*, en la cual don Quijote bailó. Recuérdese que antes había cantado un romance compuesto por él mismo, acompañándose de una vihuela:

En la descripción de la fiesta se lee: “Llegó la noche; volviéronse a casa; hubo *sarao* de damas, porque la mujer de don Antonio, que era una señora principal y alegre, hermosa y discreta, convidó a otras sus amigas a que viniesen a honrar a su huésped y a gustar de sus nunca vistas locuras [...]. Entre las damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado. Éstas dieron tanta priesa en sacar a *danzar* a don Quijote, que le molieron no sólo el cuerpo, pero el ánimo”<sup>112</sup>.

Tan agotado quedó don Quijote después de este baile que tuvieron que llevarlo en peso a su cama. Todo ello mereció de Sancho el siguiente comentario: “¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habeis *bailado*! ¿Pensáis que todos los valientes son *danzadores* y todos los andantes caballeros *bailarines*? [...]. Si hubiérades de *zapatear*, yo supliera vuestra falta, que *zapateo* como un girifalte; pero en lo de *danzar*, no doy puntada.

Con estas y otras razones dio que reír Sancho a los del *sarao*, y dio con su amo en la cama, arrojándole para que sudase la frialdad de su *baile*”<sup>113</sup>.

Días después don Quijote y Sancho salieron a recorrer Barcelona. En una de las calles que visitaron, don Quijote vio un letrado que decía: “*Aquí se imprimen libros*”<sup>114</sup>, y decidió entrar a conocer la imprenta. En su diálogo con el oficial que atendía a las preguntas dijo, a propósito de la traducción de un libro en idioma toscano (italiano) a la lengua castellana:

<sup>110</sup>Cervantes 1986: t. IV, 212.

<sup>111</sup>González Lapuente 2003: 109.

<sup>112</sup>Cervantes 1986: t. IV, 218.

<sup>113</sup>Cervantes 1986: t. IV, 218-219.

<sup>114</sup>Cervantes 1986: t. IV, 223.

“-Yo [...] sé algún tanto del toscano, y me precio de *cantar* algunas *estancias* del Ariosto”<sup>115</sup>.

Se designa con el nombre de *estancia* la estrofa de una canción italiana. En el Siglo de Oro español se denominaba así a la octava<sup>116</sup>, es decir, una combinación métrica de ocho versos. Si ésta estaba formada sólo por versos endecasílabos se la denominaba octava real<sup>117</sup>. Conviene recordar en este contexto que *canción*, en general, es cualquier texto poético que se pueda cantar. En efecto, en el pasaje referente a la supuesta muerte de Altisidora –artimaña inventada por los duques para burlarse del Hidalgo y su Escudero– se lee:

“Salió [...] un ministro, y llegándose a Sancho, le echó una ropa de bocacé negro encima, toda pintada con llamas de fuego, y quitándole la caperuza, le puso en la cabeza una corozca [...] pintada de diablos [...] Mirábele también don Quijote, y aunque el temor le tenía suspensos los sentidos, no dejó de reírse de ver la figura de Sancho. 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 *arpa*, 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 aún 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”<sup>118</sup>.

Posteriormente, don Quijote, en una conversación con el músico, cantor y poeta de estas *estancias*, le dice: “Por cierto [...] que vuestra merced tiene estremada la voz; pero lo que cantó no me parece que fue muy a propósito; porque ¿qué tienen que ver las *estancias* de Garcilaso con la muerte de esta señora?”<sup>119</sup>.

<sup>115</sup>Cervantes 1986: t. IV, 224.

<sup>116</sup>Ver Marchese 1991: 140.

<sup>117</sup>Diccionario de la Lengua Española 1992: 1037-1038.

<sup>118</sup>Cervantes 1986: t. IV, 266-267.

<sup>119</sup>Cervantes 1986: t. IV, 277.

## CAPÍTULO LXIII

Luego de la aventura de la cabeza encantada el anfitrión de don Quijote, don Antonio Moreno, lo llevó junto a Sancho a visitar las galeras.

“[...] apenas llegaron a la marina, cuando todas las galeras abatieron tienda, y sonaron las *chirimías* [...] Entraron todos en la popa, que estaba muy bien aderezada, y sentáronse por los bandines, pasóse el cómitre en crujía, y dio señal con el *pito* que la chusma hiciese fuera ropa, que se hizo en un instante”<sup>120</sup>.

El *pito* o *silbato* es un *aerófono*, una especie de flauta recta que suele producir una sola nota.

## CAPÍTULO LXVII

Luego de los sucesos de las galeras y de la aventura de la hermosa morisca, el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado de caballero andante, desafió a don Quijote a un duelo bajo la condición de que el vencido se pusiera a discreción del vencedor. Estratagema urdida, junto al cura y al barbero, con la intención de obligar a don Quijote a retirarse a su tierra y de esta manera lograr que recobre el juicio. Después que don Quijote fue derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, obediente a las órdenes de la andante caballería y a respetar la palabra empeñada, dejó el ejercicio de las armas e inició, desde Barcelona y junto a su escudero, el retorno a su aldea. Durante el camino de regreso tomó la resolución de hacerse pastor y le comentó a Sancho:

“-¡Válame Dios [...], y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de *churumbelas* han de llegar a nuestros oídos, qué de *gaitas zamoranas*, qué *tamborines*, y qué de *sonajas*, y qué de *rabeles*! Pues ¡qué si destas diferencias de *músicas* resuena la de los *albogues*! Allí se verá casi todos los *instrumentos pastorales*”<sup>121</sup>.

En este pasaje el Quijote menciona un aerófono, de la familia del oboe, llamado *churumbela*, que es descrito como una especie de *chirimía*. Luego de explicar a Sancho qué son los *albogues* –como se ha recordado anteriormente– don Quijote se refiere a las cualidades poéticas de sus amigos Sansón Carrasco, el cura y maese Nicolás, el barbero. Sobre este último acota: “porque todos o los más son *guitarristas* o *coplers*”<sup>122</sup>.

## CAPÍTULO LXVIII

En este capítulo hay alusiones a la música, al *canto* y a la forma *canCIÓN*. Una de ellas es denominada por don Quijote como “*madrigaleta*”, para significar una

<sup>120</sup>Cervantes 1986: t. IV, 227-228.

<sup>121</sup>Cervantes 1986: t. IV, 257.

<sup>122</sup>Cervantes 1986: t. IV, 257.

modesta creación sin la complejidad que conllevaba componer el verdadero madrigal. Los textos son los siguientes:

“–Maravillado estoy, Sancho, de la libertad de tu condición [...]. Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando *cantas*; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro hartado [...].”<sup>123</sup> Más adelante, y a propósito de solicitarle a Sancho que a esa hora dormía, se levante y se dé trescientos o cuatrocientos azotes para desencantar a su señora Dulcinea, le dijo: “Después que te hayas dado, pasaremos lo que resta de la noche *cantando*, yo mi ausencia y tú tu firmeza” [A lo cual Sancho responde:] “No soy yo religioso para que desde la mitad de mi sueño me levante y me discipline, ni menos me parece que del extremo del dolor de los azotes se pueda pasar al de la *música*”<sup>124</sup>. Finalmente don Quijote agregó: “Duerme tú, Sancho, [...] en el tiempo que falta de aquí al día, daré rienda a mis pensamientos, y los desfogaré en un *madrigaleta*, que, sin que tú lo sepas, anoche *compuse* en la memoria [...], y arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque [...], al *son* de sus mismos suspiros, *cantó* de esta suerte:

Amor, cuando yo pienso  
en el mal que me das, terrible y fuerte,  
voy corriendo a la muerte,  
pensando así acabar mi mal inmenso;  
mas en llegando al paso  
que es puerto en este mar de mi tormento  
tanta alegría siento,  
que la vida se esfuerza y no le paso.  
Así el vivir me mata,  
que la muerte me torna a dar la vida.  
¡Oh condición no oída  
la que conmigo muerte y vida trata!”<sup>125</sup>

### CAPÍTULO LXXIII

Por fin don Quijote y Sancho llegaron a su aldea. El escudero, arrodillándose, prorrumpió:

“–Abre los ojos, descada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede”<sup>126</sup>.

En tanto el Hidalgo pensaba en “hacerse aquel año pastor, y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral ejercicio”<sup>127</sup>. Cuando ama y sobrina se enteraron de semejante deseo, se espantaron y la sobrina, sin poderse contener, le dijo:

<sup>123</sup>Cervantes 1986: t. IV, 259.

<sup>124</sup>Cervantes 1986: t. IV, 259-260.

<sup>125</sup>Cervantes 1986: t. IV, 262-263.

<sup>126</sup>Cervantes 1986: t. IV, 290.

<sup>127</sup>Cervantes 1986: t. IV, 293.

“—¿Qué es esto, señor tío? Ahora que pensábamos nosotras que vuestra merced volvía a reducirse en su casa, y pasar en ella una vida quieta y honrada, ¿se quiere meter en nuevos laberintos, haciéndose.

Pastorcillo, tú que vienes,  
Pastorcico, tú que vas?  
Pues en verdad que está ya duro el alcacel para *zampoñas*”<sup>128</sup>.

Los primeros instrumentos citados en el Quijote fueron los de viento: la *trompeta*, el *cuerno* y el *silbato*, y el último instrumento citado en esta magna obra —aunque indirectamente, ya que está inserto en un dicho— es también un aerófono: la *zampoña*. Sin embargo, es necesario acotar que, más que la cita del instrumento, la frase “estar ya duro el alcacel para *zampoñas*”, es una figura literaria, a la que recurre la sobrina del Quijote para decirle a su tío que él ya no está en edad de emprender tales oficios. Es decir: “ya no está para esos trotes”.

Quizá sea pertinente recordar que en la antigua Grecia los dos instrumentos fundamentales fueron uno de cuerda, la cítara ligada al culto a Apolo y que representaba el *ethos*, y el otro de viento, el aulos —instrumento dedicado a Dionisos— y ligado al *pathos*. La razón y la emoción, la cordura y la locura, lo racional y lo irracional o en palabras de Cervantes la razón y la sinrazón, absolutamente presentes en Alonso Quijano el Bueno y Don Quijote de la Mancha. Tengamos presente que el único instrumento que toca el héroe de esta obra para acompañar su romance es uno de cuerda.

## CAPÍTULO LXXIV

Finalmente, don Quijote cayó enfermo; mas, sus amigos pensaban que era la melancolía lo que lo atacaba por haber sido vencido por el Caballero de la Blanca Luna y por no poder ver a su señora Dulcinea. El bachiller Carrasco “procuraba alegrarle, diciéndole [...] que se animase y levantase, para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una *égloga*”<sup>129</sup>.

Antes de morir, el Caballero de la Triste Figura se confesó e hizo su testamento. En esos momentos recobró definitivamente la razón y les dijo a sus amigos: el ama, su sobrina, Sancho, el cura, el bachiller Sansón Carrasco y maese Nicolás, el barbero:

“—Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno [...]. Cuando esto le oyeron decir los tres, creyeron, sin duda, que alguna nueva locura le había tomado. Y Sansón le dijo:  
—¿Agora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso? Y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar *cantando* la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño?”<sup>130</sup>. A lo cual don Quijote respondió: “Yo, señores, siento que me voy

<sup>128</sup>Cervantes 1986: t. IV, 295.

<sup>129</sup>Cervantes 1986: t. IV, 296.

<sup>130</sup>Cervantes 1986: t. IV, 298.

muriendo a toda priesa; déjense burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma"<sup>131</sup>.

La expresión "pasar cantando la vida" es la última alusión a la música de esta obra inmortal. Digna cita final, porque quien "pasa cantando la vida", pasa además su vida *con, en y junto* a la música. A este respecto creo que es pertinente citar a un también genial contemporáneo de Cervantes, William Shakespeare, quien en su obra *El mercader de Venecia* y en boca de Lorenzo, fundamenta y amplía la frase cervantina, diciendo: "El hombre que no lleva la música dentro de sí mismo, aquél a quien no conmueve la armonía suave de los sonidos, se halla maduro para la traición, la intriga y el robo. Su inteligencia es triste como la noche, sus afectos sombríos como el Erebo: desconfía de semejante hombre. Escucha la música"<sup>132</sup>.

El escribano presente en los postreros momentos del célebre Hidalgo manchego, dijo que "nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió"<sup>133</sup>. El epitafio que Sansón Carrasco le puso reza:

"Yace aquí el hidalgo fuerte  
que a tanto extremo llegó  
de valiente, que se advierte  
que la muerte no triunfó  
de su vida con su muerte.  
Tuvo a todo el mundo en poco;  
fue el espantajo y el coco  
del mundo, en tal coyuntura,  
que acreditó su ventura  
morir cuerdo y vivir loco"<sup>134</sup>.

## PALABRAS FINALES

Cualquier excusa para leer o releer esta obra de arte está justificada y es buena. Son bastantes las referencias a la música que se encuentran esparcidas a lo largo de la misma y cada una de ellas es citada en el más bello contexto literario y en perfecta proporción y coherencia con las diversas historias narradas. Algunas pequeñas sorpresas que nos depara don Quijote, respecto de la música, es que se muestra un conocedor y admirador de ella. Entiende de trovas, compone romances y madrigales, canta, baila y toca la vihuela. No son cosas menores en un personaje, cuyo objetivo fue revivir la caballería andante y los caballeros. Teniendo presente siempre que lo que él admiraba en estos caballeros andantes era su universal sentido de la justicia entendida como la Verdad y el sumo Bien.

<sup>131</sup>Cervantes 1986: t. IV, 298.

<sup>132</sup>Shakespeare 1958: 206. Traducción del autor.

<sup>133</sup>Cervantes 1986: t. IV, 301.

<sup>134</sup>Cervantes 1986: t. IV, 302.

Cabe notar que la forma musical más nombrada es el romance. En cuanto a los instrumentos los más abundantes, como lo muestra el siguiente cuadro sinóptico, son los 19 de viento (aerófonos), le siguen ocho idiófonos y siete membranófonos y finalmente siete de cuerda (cordófonos). A modo de resumen, se acompaña un cuadro sinóptico de términos incluidos en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, referidos a la música y otras artes relacionadas con ella.

## Cuadro sinóptico de conceptos, formas e instrumentos musicales

1. *Conceptos y voces*1.1. *De la música:*

Afinar	Componer	Música	Tocar
Armonía	Contrapunto	Músico	Traste
Cancionero	Coplero	Plectro	Trova
Cantar	Endechadera	Representación	Trovador
Cantares	Entonación	Son	Voz
Canto	Entonar	Sonar	
Canto Llano	Guitarrista	Sonido	
Cantor	Instrumento	Tañer	
	Juglar	Templar	

1.2. *De la danza:*

Bailar	Danza de arteficio	Danzar
Bailarín	Danza de cascabel	Zapateador
Baile	Danza de espada	
Cuadrilla	Danza hablada	

1.3. *De otras artes:*

Copla	Musas	Recitante	Sarao	Teatro
Coplero	Poeta	Refrán	Vate	Verso

2. *Formas poético-musicales*

Auto	Endecha	Madrigalete	Soneto
Bucólica	Estancia	Pregón	Trova
Canción	Estrambote	Romance	Versos
Coplas	Ledanía	Seguidilla	Villancico
Égloga			

3. *Instrumentos musicales*3.1. *Idiófonos:*

Albogue	Cascabeles	Esquilón
Campana	Cencerro	Sonaja
Campana de bronce	Esquila	

Nota: Para la clasificación del Albogue, se ha seguido la definición que da don Quijote.

3.2. *Membranófonos:*

Atabal	Pandero	Tamboril	Tamborino
Atambor	Tambor	Tamborín	Timbal

3.3. *Cordófonos:*

Arpa	Laúd	Salterio	Vihuela
Guitarra	Rabel	Vigüela	

3.4. *Aerófonos*

Bocina	Corneta	Gaita Zamorana	Silbato
Caramillo	Cuerno	Pífano	Silbo
Chirimía	Dulzaina	Pífaró	Trompeta
Churumbel	Flauta	Pito	Zampoña
Clarín	Gaita	Sacabuches	

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BARRIENTOS, IVÁN

2005 "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Conceptos, formas e instrumentos musicales". Primera parte. *RMCh* LIX/203 (enero-junio), pp. 84-106.

CANDÉ, ROLAND DE

2000 *Nuevo diccionario de la música*. Traducción de Paul Silles. Barcelona: Ediciones Robinbook.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE

1986 *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* [Colección *Itálica*, 4 tomos]. Madrid: Editorial Turner. En esta edición se ha seguido el texto de Luis Andrés Murillo.

CHASE, GILBERT

1943 *La música en España*. Traducción de Jaime Pahissa. Buenos Aires: Librería Hachette.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

1992 21ª edición. Madrid: Real Academia Española.

GONZÁLEZ LAPUENTE, ALBERTO

2003 *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial.

GROUT, DONALD JAY. CON LA COLABORACIÓN DE CLAUDE V. PALISCA.

1988 *Historia de la música occidental*. Traducción de León Mames. 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial.

MARCHESE, ANGELO Y JOAQUÍN FORRADELLAS

1991 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Versión castellana de Joaquín Forradellas. Barcelona: Editorial Ariel.

MICHELS, ULRICH

1985 *Atlas de música*, 1. Traducción de León Mames. Madrid: Alianza Editorial.

PAYNO, LUIS A.

s/f Construcción de instrumentos tradicionales: La alboka y otros albogues  
<http://www.es-aquí.com/payno/arti/albogues.htm>

PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO

1988 *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecno.

RANDEL, DON MICHAEL

1991 *Diccionario Harvard de Música*. Traducción de Victorino Pérez. México: Editorial Diana.

SHAKESPEARE, WILLIAM

1958 *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: The Hamlyn Publishing Group Limited.

TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ

2002 *Los instrumentos musicales en el mundo*. Traducción de Carmen Hernández Molero. Madrid: Alianza Editorial.

VIRGILIO MARÓN, PUBLIO

2003 *Obras completas*. Versión bilingüe latín-español. Traducción de Bucólicas, Geórgicas y Eneida por Aurelio Espinosa Pólit. Madrid: Cátedra.