

LA MUSICA EN EL "QUIJOTE"

Por VICTOR ESPINOS
De la R. Academia de Bellas Artes.

EN el tema de estas líneas se invierten los términos de nuestro tema predilecto (1) por estar encaminado a poner de relieve el ecuménico homenaje a Cervantes que representa la colección de obras musicales inspiradas en la obra maestra del novelista simpar en todos los géneros y a todas las minervas artísticas del orbe, según las características de raza, escuela y temperamento de sus autores, y a evidenciar la profunda gratitud que despertar debe en nuestra alma española semejante inefable (2) pleitesía a nuestro genio y a la universalidad de nuestro pensamiento en el único lenguaje que no necesita diccionarios ni puede ser detenido en frontera alguna. No hemos de hablar, pues, ahora de nuestro tema favorito, sino del que podremos llamar su contrario, esto es, «la Música en el *Quijote*».

Establezcamos, sí, que el *Quijote* merecería, aparte su egregia condición magistral, tal indefectible reverencia de la Música, por-

(1) Vid. a) Discurso de recepción en la R. A. de Bellas Artes, 1941.

b) El «*Quijote*» en la Música. Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes. Consejo Sup. de Investigaciones Científicas. Inst. E. de Musicología. Prólogo de José M. Pemán, 1947.

(2) REV. NACIONAL DE EDUCACIÓN. «*Quijotes* musicales españoles y algunos exóticos». V. E. — Núm. 60. pág. 13.

que con ella corresponde el arte divino a la singular estimación que Cervantes muestra por él en sus varias facetas, géneros y aplicaciones íntimas o sociales, y que salta a la vista del lector cuidadoso de la novela inmortal y que se traduce en sentencias, aforismos, observaciones y aun alusiones didácticas o pedagógicas, que si nos muestran un aspecto de la espiritualidad de Cervantes, muy interesante, por cierto, no nos permite suponer que el gran don Miguel fuera un especialista en música; pero ello da valor extraordinario y personal a cuanto de la música se dice en el *Quijote*. Que Cervantes nombre a las «mínimas» las «semínimas», el «contrapunto», no nos autoriza a creer que fuese capaz de leer de corrido en una partitura de su tiempo, ni traducirla en sonidos correctos arrancados a un instrumento popular o cortesano, a una dulzaina manchega o a un laúd napolitano. No creemos que Cervantes tenía frecuente relación con los músicos de su tiempo, lo que no es extraño si miramos a la vida ajetreada, más propicia a descubrir en el silbido del zagal, en el ronco cuerno del guardapuercos o en la canción pastoril, el sumum de la música a su alcance, o bien al alcance de Don Quijote, que tanto da para todo referir la observación a Don Alonso o a Don Miguel, su engendrador.

Y aún se podía pensar que ese arte, que hoy diríamos folklórico, tiene para el novelador—fijaos bien en este anticiparse a nuestros juicios—un mérito excelso, ya que no único, cuando se cree en el caso de advertir a los vanidosos que «también por los montes y selvas hay quien sepa música». Lo cual viene a darse la mano con aquella otra observación en que se alude a que asimismo las chozas dan filósofos...

Cierto que la permanencia de la alusión a la música y a sus cultivadores que esplende en Lope no se da en Cervantes, ni tampoco aquella quintaesenciada alquitara en que Fray Luis destila para su fraternal Salinas el filtro que le permite conocer que la música extremada del insigne organista «serena el aire», aunque sí sepa que la música «componen los ánimos descompuestos—y aquí pasa la sombra de Orfeo—y alivia los trabajos que nacen del espíritu». Cervantes sabe esto, de seguro, porque en su propio y tristemente

descompuesto ánimo y en su trabajado espíritu ha logrado por la música compostura y reposo. ¿Qué música? La que pudo oír en ventas y mesones. La misma que Don Quijote transformaba, en su magnífica locura, en armonía palaciega y sensual serenata.

Pero el criterio de Cervantes ha sabido extraer de sus propias experiencias fórmulas críticas de finura extraordinaria frente a la música, sus detalles o circunstancias, que muchos profesionales del juzgar debieran de aprender.

Cervantes, quiero decir Don Quijote, cree que «los caballeros andantes eran todos grandes trovadores y grandes músicos». Pero añade esta estupenda adivinación: «Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor.» Dejemos a la ilustrada consideración del lector averiguar si, andando los días, lo que han crecido las canciones, acaso, en primor, no lo hayan menguado en espíritu...

Pero ¿la canción lleva en sí misma todos los elementos de emoción que de ella pueden esperarse? Así lo estima el vulgo, y ya sabemos que hay vulgo en todas partes. El fundamento literario que llamamos letra, el giro melódico, la intención propiamente musical, más o menos constante, tienen alto valor, en efecto; mas Cervantes opina que la admiración y el contento de los oyentes dependen o se aumentan por «la hora, el tiempo, la soledad, la voz y la destreza del que canta». Nadie se atreverá a contradecir tan finísima penetración de un efecto artístico en el alma. Ni vale la pena de insistir en la demostración de tal evidencia que Cervantes sorprende a través de una canción—las lamentaciones de Cardenio en los famosos ovillojos—, que no era de rústico poeta, sino versos de discretos cortesanos, que, sacados de su ambiente propio, reciben, por las circunstancias antes apuntadas, el ápice de su fuerza emocional.

Llega, sin embargo, a más la sutileza del examen de tal concepto cuando, entre las maravillas que suspenden el ánimo del héroe, figura la que le causa oír mientras come «acordada música, sin saberse quién la canta ni adónde suena...» Efecto es éste que los comedió-

grafos conocen bien y emplean venga a pelo o no venga, pero sin que en general falle el propósito melodramático.

Conoce asimismo Don Quijote la diferencia que hay entre la música triste (aquella que se construye en «doloroso contrapunto») y «mediante instrumentos adecuados o expreso destemplados» y aquella otra que «encalabrina el corazón, como la popular seguidilla», que «trae el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos».

Quien canta, su mal espanta, dice el refrán, y por eso aquel paje a quien Don Alonso encuentra en uno de sus caminos «iba cantando seguidillas para entretener el trabajo y el aburrimiento del andar».

Independientemente de todas éstas—ya se entenderá que no pretendemos agotar la materia—, hay otras facetas trascendentes del amor a la música que Cervantes deja transparentar en su extraordinaria narración, que completan nuestro panorama en términos de singular utilidad para el curioso en estas disciplinas.

Sobre todo, en su parte segunda tenemos materia abundantísima en el *Quijote* para considerar a Cervantes como un amoroso fiel de la música, en cuanto se propone fijar hechos atañentes al divino arte, inventarios de gran interés, ya de los instrumentos pastoriles, bélicos, populares y cortesanos de que hemos hablado, así como de las danzas individuales o colectivas, tradicionales o de tan expansiva fantasía como las por el mismo autor ideadas para aromar el relato de episodios tan extensos como los contenidos en las páginas destinadas a poner ante los ojos del espíritu del lector del *Quijote* las opulencias y espectaculares incidentes de las bodas de Camacho el rico. Aquí, sobre todo, se advierte el prurito de Cervantes de exponer cuanto él sabía de la música, especialmente la popular, de su tiempo; y conocía o había podido aprender de las variadas mudanzas coreográficas, de muchas de las cuales no queda sino la conjetura más o menos erudita, si bien otros perduran, y es de desear que lleguen a buen término los esfuerzos inteligentes y bienintencionados que para mantenerlos se llevan a cabo.

El nomenclátor de los instrumentos de que se habla en el *Quijote* es muy extenso, singularmente los que tañen los músicos que el egregio narrador llama «regocijadores de las bodas» con ocasión de las de Camacho, que es, por cierto, el episodio que ha inspirado a más compositores para su versión musical, lo cual se explica por ser en los capítulos correspondientes de la vida del Ingenioso Hidalgo, o sean los XX y XXI de la parte primera de la novela, donde más reiteradamente se alude a la música y más claro se advierte el propósito de crear lo que los libretistas y compositores llaman por antonomasia «situaciones musicales».

No es tan completo el cuadro de instrumentos del *Quijote* como el que nos ofrecen en los tiempos viejos el Arcipreste de Hita, el Melopeo de Cerone, la declaración de instrumentos de Bermudo (1); pero sí muy abundante, como queda dicho, y muy preciso en las circunstancias de su uso respectivo, desde el rabel bucólico y pastoril hasta la vihuela, hija de la guitarra y destronada por su propia madre, y que tañeron el prudente monarca Felipe II y asimismo el celeste místico San Juan de la Cruz, para quien hasta la «soledad» podía llegar a hacerse «sonora».

Desde las sonajas y albogues de la fiesta aldeana hasta el arpa señorial, que para Cervantes es propia de manos femeninas tan sólo, y así lo estimamos también, porque si parece discurrida para solaz de las hadas, no cae bien, sin duda, como suele decirse, entre los brazos de una hada barbuda, lo cual, si no repugna a la razón, mortifica a la estética, lo que no es desdeñable en los dominios del arte, y si es el divino, peor.

Hay, pues, en las obras de Cervantes relación de los instrumentos de percusión, de sopro, de arco y de punteo y rasgueo, con lo que apenas queda fuera de aquélla ninguno de los elementos de la posible orquesta cervantina; pero sabemos deducir de cuanto de la lectura se desprende que a ninguna de las fuentes de sonido concede privilegio, como es natural, el Príncipe de los Ingenios, sobre el rey de los sonidos, o dígase la voz humana, a la que con mucha

(1) Cf. Cecilio de Roda.

frecuencia acude para buscar en la monodía sentimental, que, aun sin acompañarla, son de algún otro instrumento, «dulce y regaladamente sonaba».

A lo que conviene agregar que si Cervantes no desconocía ese alto valor humano, era capaz de separar las diversas calidades de belleza sonora que emanan del solo, del trío, del coro, distinguiendo bien lo que va de la «confusión» a la «acordada polifonía», ya en la canción, en el romance, o dígase romanza. Y aun en efusiones líricas específicas o características, como el villancico de Navidad, duradero, aunque, como es lógico, con peculiares nombres y fisonomía en el mundo entero cristiano.

Claro está que soldado tal que Don Miguel había de conocer los instrumentos castrenses, que así suele decirse, al dedillo, como lo demuestra en la lista de los que sonaron en las escenas inolvidables del desencantamiento de Dulcinea, a saber: cornetas, cuernos, bocinas, clarines, trompetas, tambores, cuyo conjunto, subrayado por el áspero son de los carros y estampido de las salvas, desemboca luego en aquella otra «suave y concertada música» que Cervantes tiene por «acompasada y agradable», descubriéndonos que la formaban chirimías, arpas y laúdes, como contraste del ambiente rudo de los instrumentos marciales, y también los pífanos y tambores a la funerala, o sea enlutados, a cuyos tañedores tiene por «tristes músicos», así como—ya lo vimos—tiene por «regocijadores» a los que animaron las fiestas prenupciales de Camacho el rico, donde sonaron flautas, tamborinos (nombre italianizado de nuestro tamboril), salterios, gaitas zamoranas—que no las asturianas o galaicas, de origen celta y en uso todavía en los pueblos de ese abolengo—, rabeles, churumbelas, panderos y albogues, de los cuales albogues hace el héroe la descripción a instancias del curioso escudero Sancho, por donde venimos a parar en que es tal nombre el arábigo de los címbalos griegos, dulzainas, atambores, atabales «y un género de dulzainas que se parecen a nuestras chirimías, y a todo lo cual ha dado voz, y voz que acompaña al imperecedero relato, con la gracia de su propia perduración, nuestro llorado Falla, el músico inmortal, en su admirable versión del *Retablo de Maese Pedro*.

Pero hay dos particulares circunstancias en la egregia narración que debemos recoger aquí como broche áureo de esta corona que en las sienes de Orfeo pone Cervantes cuando hace que el propio Don Alonso Quijano, sin duda para no contradecirse en aquello de atribuir aficiones filarmónicas a los profesos de la andante caballería—todos o muchos de ellos trovadores y músicos, a su parecer—, pida un laúd para cantar, de él acompañado, en honor de una doncella que finge amar al héroe, una endecha, «con voz ronquilla, aunque entonada». ¡La voz de Don Quijote recorriendo escalas y acompasando melodías!...

Tengamos este episodio por una de las más típicas señales de la voluntad de enaltecimiento que inspira a Cervantes frente al arte divino, pese al regusto irónico del cuadro.

Y no sólo a la delicadeza espiritual de aquel que ni volviéndose loco pudo dejar de ser delicado, encomienda Cervantes el enaltecimiento de los sonidos acordados, sino que aún le sobró fantasía para imaginar que la egregia vulgaridad de aquel otro de sus hijos que parecía sometido a la otra obsesión enfermiza de la sensatez y del práctico sentido, era sensible a la belleza sonora, de tal modo que hay un instante en que Sancho, el harto de ajos, se dirige a la Duquesa con estas palabras: «Señora, donde hay música no puede haber cosa mala», y aun replicado por la dama con que «tampoco donde hay luces y claridad», se aferra Sancho a su filarmónico parecer, diciendo: «Luz da el fuego y claridad las hogueras..., que bien pudiera ser que nos abrasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas.»

Y, tras este recuerdo, miremos cómo el Príncipe de los Ingenios, aunque poniéndolo—como tantas otras cosas—en la intención y realización de su maravillosa criatura, elige nombre para la dama de sus pensamientos, «la discreta, la gallarda, la hermosa, la honesta, la bien nacida, archivo del mejor donaire y ultimadamente idea de todo lo provechoso y deleitable que hay en el mundo...»; cuando elige, decimos, nombre para ese fantástico cúmulo de perfecciones, viene a llamarla «Dulcinea del Toboso» (porque de allí era natural Aldonza Lorenzo, moza labradora de quien anduvo un tiem-

po enamorado; pero, sobre todo, porque el nuevo nombre era, a su parecer, «peregrino y significativo», y, en resumidas cuentas, «eufónico», bien sonante, o, como Cervantes dice, que Don Quijote lo halló «músico». Delicado homenaje, cordial pleitesía de una pluma de oro a una lira divina, en cuyas cuerdas han de pulsar manos insignes, obedientes a minervas diversas y entre sí tan distanciadas en el tiempo histórico y en el espacio geográfico de todo el mapamundi, para componer un himno ecuménico que Apolo rendirá a Cervantes en pago de las brazadas de laurel que el insuperado autor de la novela inigualada ha depositado al pie del plinto del dios, a lo largo de las páginas diamantinas, en la vida del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Lo que, prescindiendo de mitologías y metáforas, quiere decir que en nuestra próxima charla os hemos de ofrecer sucintamente el panorama de las obras musicales inspiradas en la novela de Cervantes a partir de 1694, en que se cantó en Londres *The comical History of Don Quixote*, de Enrique Purcell, hasta 1947, en cuyo aún cercano mes de octubre se oyó por primera vez en Lisboa un poema sinfónico del compositor español Antonio Iglesias, hoy becario de la Real Academia de Bellas Artes, con residencia en Nueva York.

Déjesenos esperar, ya que fervorosamente lo deseamos, que no han abrumado al lector este manojo de observaciones, ateniéndonos por hoy a poner por obra la quebradiza y sutil sutileza con que Cervantes, recordando otra magnífica razón de la sinrazón, hace que «el silencio se guarde silencio a sí mismo», que no podrá haber silencio más rigurosamente silencioso. Sin que sea preciso subrayar el profundo sentido musical de esta última delicada flor depositada por el genial Príncipe de los Ingenios sobre la lira apolínea.