

La música, Cervantes, El Quijote Francisco Martínez González

Director del conservatorio superior de música de Málaga.

Por todas partes se canta en el Quijote.

LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y Cervantes ha sido objeto muchas aproximaciones. Ahí están, si no, los venerables precedentes de Emilio Cotarelo y Mori, Adolfo Salazar o Miguel Querol Gavaldá. En tiempos mucho más recientes, al calor del cuarto centenario del *Quijote* (1605), el lector y oyente interesado dispusieron del conjunto Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha, romances y músicas* (Montserrat Figueras, Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall, Año Quijote 2005), en el que se proyecta una actualización no solo de las músicas de la época de Cervantes, sino más bien de las músicas citadas, implícita o explícitamente, en la propia novela: una especie de exploración de la dimensión acústica del relato y del propio imaginario musical que debió habitar los trabajos y los días del príncipe de nuestras letras.

En esa misma publicación, prologada por eminentes cervantistas, Francisco Rico nos recordaba que «el *Quijote* está lleno de músicas, sonidos y silencios [...] Por todas partes se canta en el *Quijote*. Y aunque la lírica cervantina no tuvo en su día una fortuna musical ni remotamente comparable a la de un Lope de Vega o un Góngora», sin embargo, el *Quijote* ha triunfado como novela de una manera abrumadora sobre cualquier otra

de cualquier época, y la música es en ella «siempre un ingrediente, no un decorado postizo», apostilla Rico.

La escritora y profesora Paloma Díaz-Mas (Romances en *Las músicas del Quijote*) ha puesto el acento en la presencia considerable en el *Quijote* de ese tipo de poesía cantada que es el romance, «avatar hispánico de un tipo de poesía narrativa de transmisión mayoritariamente oral.» El romance es poesía para cantar, y Cervantes no fue ni mucho menos ajeno a esa tradición sonora que él mismo, productivo en el marco del llamado romancero nuevo, colaboró a engrandecer. En el *Quijote* podemos encontrar muchos romances: romances viejos, preferentemente carolingios, pero también de tema artúrico; o bien romances nuevos, como el compuesto por el propio Cervantes para ponerlo en boca del ingenioso hidalgo («Suelen las fuerzas de amor», II.46), que para más abundamiento musical se nos representa acompañándose a sí mismo con una vihuela.

Ese instrumento, la vihuela, que alcanzó en la España del siglo XVI una grandísima estima, está efectivamente vinculado a la tradición romancística, pues en los métodos escritos durante esa centuria para aprender a tocarla, o en los tratados sobre música en general, se incluyen muchas

veces fragmentos de romances. Tal es el caso del *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro de Luis de Milán*.

El presente artículo no pretende, ni mucho menos, tocar siquiera la superficie de un período tan rico en la historia de la música española, pues no en balde estamos hablando también del Siglo de Oro para ese arte en nuestro país, pero sí, al menos, sugerir el ápice de la extraordinaria grandeza musical de la época, ofreciendo al lector algunos ejemplos de fácil acceso que puedan ilustrar el recorrido. Por último, se esboza también lo que podríamos llamar el pensamiento musical cervantino, que bebe de las más hondas y nobles fuentes de la Antigüedad, y que da testimonio de la gran estima en la que Cervantes tenía la música.

1. Un gran maestro español de la polifonía: Tomás Luis de Victoria

Bajo el reinado de Felipe II, que hizo de la defensa de la fe católica su misión en el mundo, España fue un país intensamente religioso y a la vez brillantemente musical. Una prueba de ese ardor puede comprobarse en un censo descriptivo de Toledo, la ciudad adoptiva de El Greco, del año 1591, que Allan W. Atlas evoca en su *Renaissance Music*: en una ciudad de unos 50.000 habitantes había veintiséis iglesias, treinta y seis monasterios y conventos, dieciocho altares (cada uno con una advocación distinta), doce oratorios y cuatro colegios religiosos. Esa intensidad a la vez musical y religiosa de España se expresó muy singularmente a través de la obra de Tomás Luis de Victoria, el más grande compositor español de la segunda mitad del siglo XVI.

Victoria, nació en Ávila en 1548. Se formó musicalmente en aquella catedral, donde fue niño cantor. En 1567 emprendió viaje a Roma para prepararse para el sacerdocio y perfeccionar sus estudios musicales. En 1572 se desempeña como maestro de capilla en el Seminario romano, de donde más tarde pasará a la Congregación del oratorio,

al lado de san Felipe Neri. En conjunto pasó unos veinte años en la capital italiana. Fue un período rico en actividades, estudios, éxitos y publicaciones. Tras regresar a España, fue honrado con el puesto de capellán y maestro de capilla de las Descalzas Reales, al servicio de la hermana del rey, la emperatriz María, que en 1581 se había retirado al lujoso convento real de las monjas descalzas de Santa Clara en Madrid. Allí Victoria sirvió a su señora, al menos hasta la muerte de ella en 1603. Nuestro músico siguió, no obstante, formando parte de esa capilla de música como organista hasta su defunción en agosto de 1611.

Como se ha señalado una y otra vez, Victoria es acaso el compositor par excellence de la Contrarreforma. A diferencia de Palestrina, el abulense no compuso música profana en absoluto. En total salieron de su pluma unas ciento ochenta composiciones, entre motetes, misas, himnos, Magnificat, salmos, el *Officium Hebdomadae Sanctae* (una obra monumental que comprende el ciclo completo de la liturgia de la Semana Santa) y el *Officium defunctorum*. Esta última obra es considerada la cima de su catálogo. Fue escrita para conmemorar la muerte de la emperatriz María en 1603.

Las dos piezas más frecuentemente interpretadas de Victoria son, sin embargo, los motetes *O magnum mysterium* y *O vos omnes*. Tanto uno como otro tienen esa cualidad algo oscura, algo tenebrosa, que caracteriza a las mejores obras de Victoria, a través de medios más o menos convencionales: entre ellos la utilización de disonancias que tienden a amontonarse creando nódulos de tensión verdaderamente subyugantes. Por momentos parece que Victoria haya podido escuchar el mundo como El Greco fue capaz de verlo.

Sugerimos al lector, a modo de ejemplo de su arte, la escucha del motete *O magnum mysterium*, por The Sixteen, en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=MRPEJkoEstc>

«El presente artículo no pretende, tocar siquiera la superficie de un período tan rico en la historia de la música española, pues no en balde estamos hablando también del Siglo de Oro para ese arte en nuestro país.»

2. La música instrumental: la vihuela y Luis de Milán

Ya hemos señalado antes que la vihuela alcanzó en la España del siglo XVI una difusión extraordinaria, que fue instrumento muy unido a la tradición romancística y que el propio Cervantes nos pinta a don Quijote curando cuitas de amor acompañándose de una vihuela en el libro II de la novela. Por tanto, no podíamos dejar de mencionar al menos un caso de entre los muchos posibles que nos hablara de la excelencia e importancia de la producción vihuelística española del Renacimiento. Y para ello hemos escogido al gran Luis Milán o Luis de Milán, noble valenciano, cortesano refinado, escritor en prosa y en verso, tañedor de vihuela, cantor y compositor: una de las personalidades más notables y polifacéticas del Renacimiento español.

Su obra literaria y musical se halla recogida en tres libros, todos impresos en Valencia, lugar, por cierto, de gran importancia en el desarrollo de la organología renacentista: el instrumento que los antiguos llamaban vihuela de arco y que hoy, no sin incurrir en cierto barbarismo, se suele llamar viola da gamba, tiene el mismo origen que la vihuela de mano, y ese origen no fue otro que el Reino de Valencia.

El Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro (1536), su único libro de contenido musical y la razón por la que lo hacemos comparecer en estas páginas, es una obra altamente original, diferente a la del resto de vihuelistas del siglo XVI. Uno de esos aspectos distintivos es el repertorio, constituido por setenta y dos piezas, entre ellas cuatro romances. En todo ese contenido

no hay ninguna transcripción (adaptación a la vihuela de alguna pieza vocal preexistente), lo cual, sin embargo, sí es frecuente en otras colecciones. La notación también es distinta. Milán concede mucha importancia a la ornamentación.

La obra, a pesar de su enfoque pedagógico, o tal vez por mor de él, no es escasa en hallazgos. Por ejemplo, es singular la manera en que está escrito el acompañamiento de las obras vocales: encadenamientos de acordes, sencillos o con ornamentación escalística, sin el menor atisbo de conducción o lógica polifónica. Además, la voz cantante, señalada en la tablatura con cifra colorada, es reforzada por la vihuela. Esto es totalmente novedoso en el repertorio europeo impreso y anticipa, al decir de muchos especialistas, el estilo de la monodia acompañada de finales del siglo XVI. Por esa razón, hemos considerado sugerir al lector la escucha de un villancico contenido en El maestro: «Toda mi vida os amé», en la versión, accesible en el enlace que se ofrece más abajo, de Elia Casanova (voz) y Robert Cases (vihuela).

<https://www.youtube.com/watch?v=B98DUppx9h0>

Al margen de El maestro, una de las obras literarias que publicó Luis Milán es el Libro intitulado El cortesano, impreso en 1561, en donde se recrean algunos versos, personajes, comedias y otras diversiones que se dieron en la corte de don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Esto enlaza directamente con nuestro último epígrafe, puesto que ese cortesano de Milán no es sino el trasunto de otro aún más relevante: el que esculpió en cuatro hermosos libros, urdidos en parte en España, el italiano Baltasar de Castiglione.

3. El concepto de la música en el Renacimiento: Baltasar de Castiglione

Nacido en Casatico, cerca de Mantua, el 6 de diciembre de 1478, Castiglione hizo su aprendizaje mundano en la refinada corte de Milán. Sirvió a Francesco Gonzaga, marqués de Mantua. En 1504 se estableció en Urbino, a las órdenes de Guidubaldo de Montefeltro. Años más tarde exaltaría la atmósfera y las maneras de aquella corte.

En 1513 fue nombrado por el Duque de Urbino embajador residente en Roma. Allí trabó amistad con Rafael, así como con Pietro Bembo y otros. Tomó la carrera eclesiástica y se distinguió como propulsor de la reconciliación entre el Imperio y el papado. El papa Clemente VII lo envió a España, a donde llegó en 1525, como nuncio apostólico «para tratar la paz universal entre los cristianos», sintiendo una fuerte simpatía no solo por el Emperador, sino también por la cultura y la sociedad españolas, que conocía bien desde hacía tiempo. Su labor fue muy difícil, por las tensiones entre los dos poderes. Su convicción era la de que los intereses de la Iglesia y de la cristiandad, así como la independencia de Italia, podían estar garantizados solamente gracias a la paz entre el papa y Carlos V.

A pesar de las dificultades y las intrigas (principalmente de los erasmistas), Castiglione se mostró devoto del Emperador y en la corte española gozó de alta estima. En respuesta a Alfonso de Valdés, el mismo Castiglione había afirmado años antes haber recibido «tanto honor y tantas cortesías de esta excellentísima nación, que nunca habré de olvidarlas, de suerte que jamás me consideraré menos español que italiano,» y cuando murió, en 1529, el propio rey lamentó su pérdida ante la corte con palabras que pronto se hicieron famosas: «Yo os digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo.»

Poseía sin duda una preparación adecuada para sacar provecho de su estancia

«El Quijote alberga una dimensión acústica innegable en la que se refleja el propio imaginario musical de Cervantes, sus gustos, los valores que en su tiempo encarnaba la música y gran parte de su función social.»

en España, pero no sabemos mucho sobre sus lecturas y sus relaciones. Es verosímil que encontrase hombres de letras bien dispuestos hacia la literatura italiana, como lo eran Juan Boscán y Garcilaso.

El Cortesano fue la obra de su vida. Trabajó en ella durante casi veinte años. El libro está escrito en forma de diálogo narrativo, aunque Castiglione no participa en la conversación. A lo largo de cuatro noches, correspondientes a los cuatro libros de los que se compone la obra, aquellos cultos y sofisticados contertulios debaten acerca de las prendas que deben adornar al caballero (y a la dama) ideal. Y entre esas prendas se cuenta, en un lugar de centralidad sustentado en lo más selecto de la literatura grecorromana y moderna, la música. En ese sentido, *El Cortesano* propone una densa trama de reenvíos y alusiones a multitud de autores, entre los que predominan Plutarco y Cicerón, pero también Quintiliano, Horacio, Aristóteles, Platón u Ovidio.

La música es cosa «convenible a caballeros de alta sangre», dice Castiglione. El ser músico se entiende como un atributo imprescindible del cortesano, que «demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos.» Siguiendo el dictamen ya asentado por Aristóteles en la *Política*, la música es defendida como una manera noble de llenar los momentos de ocio, pues «ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes.» Se destaca la condición de

la música como elemento civilizador, al tiempo que se recuerda la doctrina ética y pedagógica de la música, ya teorizada por los pitagóricos y por Platón, según la cual la música puede modular nuestro comportamiento, conducirnos a la virtud y atemperar los extremos morbosos (de cólera, de molicie, de lujuria, etc.) a los que a veces podemos vernos abocados. El peso de mitos como el de Orfeo, con su encarnación de la música como medio que puede llegar a subvertir las mismas leyes naturales, está también presente, así como el concepto de la *Harmonia Mundi* pitagórica aparece inevitablemente mencionado. El magnífico Julián sentenciará al final: «conviene la música, no solo por un ornamento bueno, mas de pura necesidad, al cortesano.»

En el libro se propone una «regla generalísima» para conseguir la gracia: «huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afectación* [...], usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado.» Es el famoso concepto de descuido o *sprezzatura*, aplicable a todo gesto, actitud o desempeño. El cortesano debe hacer uso de ella también en su relación con la música: «Taña luego y cante el cortesano –dice Castiglione por boca de miser Federico– solamente como por un pasatiempo, y aun esto casi forzado, no en presencia de gente baxa ni de mucho pueblo; y aunque sepa bien el arte y entienda perfectamente lo que hace, disimule el estudio que hubiere puesto en ello y la fatiga [...]»

Y añade más adelante, en una defensa de la monodia acompañada no muy distante de la que veíamos encarnada en *El maestro* de Luis Milán: «Muy buena música [...] me parece cantar diestramente por el libro; mas aun pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo; y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una sola voz [...]»

La crítica ha señalado la influencia de *El Cortesano* en varias obras españolas como la *Galatea* de Cervantes, que se remite aún a elementos neoplatónicos amorosos y retoma también el tema de la música, epítome de la armonía de la creación, como proclama la oda de Fray Luis de León.

Boscán quiso ser poeta, y a él le corresponde el mérito de haber introducido con éxito en la poesía española, entre otras cosas, el endecasílabo. Sin embargo, su única obra publicada en vida fue justamente su feliz traducción de *El Cortesano*, aparecida por vez primera en 1534. Marcelino Menéndez y Pelayo llegó a decir que «por este solo libro merece ser contado Boscán entre los grandes artífices innovadores de la prosa castellana en tiempos de Carlos V.» El oído músico de Boscán, tan sensible a las sutilezas de la escansión italiana, logró aquí su realización más perdurable.

4. A modo de resumen

El Quijote alberga una dimensión acústica innegable en la que se refleja el propio imaginario musical de Cervantes, sus gustos, los valores que en su tiempo encarnaba la música y gran parte de su función social. En ese imaginario ocupa un lugar de relevancia el romance, poesía concebida para cantar, cuyo eco rueda en la novela a veces en forma de recitado de los personajes, otras como fragmento con el que se endereza un dicho o un refrán, más allá como sustancia incorporada al propio tejido del relato, e incluso como irrupción diegética en la que hasta el mismo protagonista se convierte en intérprete.

Esa iridiscencia vibrátil de la novela no es, sin duda, casual. No en balde, la vida y la obra de Cervantes se despliegan de manera simultánea a la de algunos de los más grandes músicos y teóricos que ha dado nuestro país.

Es la era en la que alcanza dimensión europea una técnica compositiva, la

polifonía contrapuntística imitativa, que servirá para urdir en ese telar mágico de las voces, de sus mutuos reflejos, envíos y permutaciones, no solo complejísimas proezas técnicas, sino también parte de la música que aún hoy nos sigue conmoviendo más hondamente, patrimonio muy cercano a nuestra sensibilidad moderna.

Por último, Cervantes y su obra son transmisores, no importa si más o menos conscientes, de un bagaje humanístico en relación con la música que hunde sus raíces en la riquísima herencia grecorromana, modulada por el neoplatonismo medieval y trufada del sobrio hedonismo aristotélico. Una tradición cuyo epítome más cabal es, en el primer cuarto del siglo XVI, *El Cortesano* de Castiglione, y cuyo selecto bagaje filosófico tal vez cabría entero en las sencillas palabras que Sancho, siempre tan entrañablemente certero, dirige a la duquesa en el capítulo XXXIV del libro segundo: «Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.» —