

MÚSICA, TRANSFORMACIÓN Y ALBEDRÍO ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA: DE LA DESGRACIA DE MONSIUR JAPELÍN A LOS SUSPIROS DE DON QUIJOTE

Clea Gerber

Universidad Nacional de General Sarmiento /
Universidad de Buenos Aires

Uno de los tópicos más recurrentes acerca de la música es el que subraya su capacidad para mover los afectos del oyente, al que llevaría a diversas emociones, e incluso a estados cercanos a la posesión o *enthousiasmós*. Así, Aristóteles explica en su *Política* (1342a1-5) que los que escuchan el modo mixolidio se sienten melancólicos y graves; los que se exponen al dorio, meditativos; los que oyen el frigio, exultantes, con lo que el Estagirita traza una variedad propicia para educar o mover a los oyentes. La idea tiene antecedentes, al menos, en la *República* de Platón (III.10 399 a-e) y atraviesa toda la Edad Media: por ejemplo, Guido d'Arezzo pensaba que las disonancias del tritono podían invocar al Diablo. También la encontramos en el Siglo de Oro, pues los españoles del momento asociaban ciertas tonadas e instrumentos —y no solo los bailes que las acompañaban— a una sensualidad desordenada. Otras, sin embargo, acompañaban una inefable armonía celeste que solían imaginar poblada de chirimías, como las que celebraban la aparición de la mesa eucarística en los autos sacramentales (Recoules 137-144; de la Granja; Caballero Fernández-Rufete 704-707)¹. Sobre las tablas de los autos y fuera de ellas, lo cierto es que en la literatura del Siglo de Oro música y afectos iban de la mano, muchas veces hasta el extremo de que las melodías transformaban poderosamente a los personajes.

1 De esta distribución de instrumentos y afectos procede originalmente la asociación entre algunos de los primeros (la trompa épica, la zampoña bucólica) y los diversos géneros poéticos (Vélez Sainz).

El presente trabajo examina el tema del poder transformativo de la música en las dos partes del *Quijote* de Miguel Cervantes y en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda. Concretamente, analizamos la presencia e importancia de la música para entender las estéticas de los textos, que esta perspectiva revela en profundo contraste (en el caso de Cervantes y Avellaneda) y en clara intensificación (en el caso del *Quijote* de 1605 y el de 1615). Para ello, nos centramos en algunos pasajes en los que la música afecta claramente a los personajes: el episodio de don Luis y doña Clara en los capítulos 42 y 43 del *Quijote* de 1605, la novela intercalada del “Rico desesperado” en la continuación de Avellaneda, y los cantos de don Quijote en los capítulos 46 y 68 del libro de 1615. Gracias a ellos, identificamos algunos aspectos clave de la propuesta ideológica de Cervantes y Avellaneda, entre los que destaca su actitud opuesta en lo relativo a la influencia del arte en general, y de la música en particular, en el ánimo de los receptores, así como sus diversas posiciones sobre el libre albedrío de estos.

Amén del clásico libro de Querol, existen diversos trabajos sobre el elemento musical en la obra cervantina, muchas veces escritos desde el punto de vista de la musicología². Es importante puntualizar que, a diferencia de lo sucedido con la lírica de otros ingenios áureos, no conocemos musicalizaciones directas de los textos cervantinos. Existen noticias de que la oda “Dulce esperanza mía”, cantada por el joven don Luis en el capítulo 43 del *Quijote* de 1605, había sido puesta en música por Salvador Luis, cantor de capilla y cámara de Felipe II, mucho antes de su publicación en la novela, hacia 1591, pero no hay testimonio musical alguno.³ La composición más temprana sobre uno de sus textos procede del XVIII, música precisamente “Dulce esperanza mía” y apa-

2 Otros ejemplos son el análisis de Nocilli sobre la danza en el *Quijote*, o los clásicos estudios de Roda y Salazar sobre instrumentos y danzas en el texto. Particularmente abundantes son los trabajos sobre el *Quijote* y la música en diferentes épocas (Gasta; Bermúdez; Lambea; Cabrelles Sagredo; Lolo y Presas; Ferrer Forés y de Dios Hernández; así como los compilados en los volúmenes al cuidado de Lolo, *Cervantes, Visiones, El Quijote*), e incluso sobre la recepción del texto en géneros musicales como el jazz (Hagedorn, *Don Quijote en el jazz francés, Don Quijote en el jazz italiano, Los molinos, Rocinante, Don Quixote's*), el rock (López Navia, *La recepción, De nuevo*), o el rap (Ponce de León), así como en la danza europea entre los siglos XVII y XXI (Martínez del Fresno). Para una grabación de textos cervantinos musicados, véase Savall y Forcano. Para una reciente composición sobre Cervantes, véase Díaz.

3 La identificación ha sido propuesta por el historiador de la música Mariano Soriano Fuertes, y puesta en duda por Querol.

rece en el fol. 17v, nº II de un cuaderno manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional (Pastor Comín, *Cervantes*).

Si dejamos de lado los muchos trabajos que se han escrito sobre la recepción musical del *Quijote* (Lolo, *Cervantes, Visiones, El Quijote*) y nos centramos en los que abordan la obra cervantina, destacan los libros de Pastor Comín (*Cervantes; Loco*), quien se detiene en explorar la teoría de la música según el alcalaíno. Al respecto, Pastor Comín subraya la asociación de poesía y oratoria en Platón, Aristóteles y Quintiliano para señalar que la visión órfica de la lírica, que contempla bajo el mismo signo música, poesía y elocuencia, fue recuperada en el Renacimiento y permea la obra de Cervantes, en la que halla varios pasajes donde se observan los efectos transformadores del canto y de la armonía musical (*Cervantes* 239). Se trata de uno de los trabajos más sólidos teóricamente, pues incorpora referencias a tratados sobre música del momento, cuya relevancia estudia en diversas obras cervantinas, aunque no siempre se detiene a examinar su funcionalidad en cada contexto. Tampoco es este aspecto el que interesa a Pérez Ruano (“El elemento”), quien establece un utilísimo elenco y taxonomía de las referencias musicales en el *Quijote* (organológicas, músicas propiamente dichas —romances y canciones— y textuales), poniendo de relieve su creciente importancia en el texto, en especial en el libro de 1615. Particularmente interesante resulta su reflexión acerca de los diversos géneros musicales y las funciones de los instrumentos en la práctica musical del momento (*La organología*).

En la senda abierta por estas investigaciones, nos interesa subrayar cómo Cervantes reflexiona acerca de la influencia de la música en las almas a partir de ciertos pasajes de su famosa novela, y cómo estas ideas pueden contrastarse con las de Avellaneda, en cuyo *Quijote* no se ha estudiado aún la función del elemento musical.

Don Luis, músico, y el *Quijote* de 1605

No son muchos los lugares del *Quijote* de 1605 donde Cervantes incluye textos cantados completos: además de las composiciones de Cardenio en Sierra Morena y del romance del rústico Antonio en el capítulo 11, destaca la música de don Luis en el capítulo 43. En este pasaje se hace particular hincapié en los efectos de la música en los oyentes, por lo que nos interesa detenernos en él y analizarlo con mayor detalle.

La música de este personaje manifiesta, hacia el final de una secuencia que se abre con el discurso de don Quijote sobre la primacía

de las armas sobre las letras, el poder de estas últimas. En este sentido, es destacable que la escenificación de los efectos que produce el canto del joven don Luis sea el último eslabón de una cadena de emociones provocadas por sucesivos discursos de gran eficacia persuasiva, que se manifiestan desde Sierra Morena y luego en la venta: los de Cardenio, Dorotea y, particularmente, la traza del cura para dar a conocer al capitán ante su hermano “por rodeos”, a fin de calibrar su reacción. En ese episodio, el cura manifiesta haber conocido al capitán durante su cautiverio y refiere parte del relato del soldado, lo que mueve profundamente al oidor, quien responde “dando un grande suspiro y llenándosele los ojos de agua” (I, 42, 497) y pronunciando un discurso que también conmueve a la concurrencia:

Estas y otras semejantes palabras decía el oidor, lleno de tanta compasión con las nuevas que de su hermano le habían dado, que todos los que le oían le acompañaban en dar muestras del sentimiento que tenían de su lástima. (I, 42, 498)

A la traza del cura y al discurso del oidor sigue casi inmediatamente la escena de las canciones de un misterioso mozo de mulas que resultará ser don Luis, señor de lugares y enamorado de la hija del oidor. Este don Luis es la figura de músico más completa que encontramos en el *Quijote* de 1605, porque así se lo llama por antonomasia (“este que canta”, I, 43, 503; “este músico”, I, 43, 504; “el músico”, I, 44, 514), porque canta dos canciones completas y porque consigue conmover con ellas tanto como el cura y el oidor con sus respectivas historias.

Sus canciones se oyen en la noche y afectan en primer lugar al personaje más novelero del grupo, que es Dorotea:

Sucedió, pues, que faltando poco para venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía doña Clara de Viedma, que así se llamaba la hija del oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno. Unas veces les parecía que cantaban en el patio; otras, que en la caballeriza, y estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio y dijo:

—Quien no duerme, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas que de tal manera canta, que encanta.

—Ya lo oímos, señor —respondió Dorotea. (I, 42, 500)

El capítulo siguiente (I, 43) se abre con la primera canción de don Luis, “Marinero soy de amor”, que el mancebo canta con “tan buena voz” que incita a Dorotea a despertar a doña Clara, y esta reacciona muy intensamente, con “un temblor tan estraño como si de algún grave accidente de quartana estuviera enferma” (I, 43, 501). Dorotea expresa su curiosidad por el motivo de esta reacción insistiendo de nuevo en el efecto de la música sobre la jovencita (“decidme qué es lo que decís de alma y de lugares y deste músico cuya voz tan inquieta os tiene”, I, 43, 502) y en cuánto la deleita oírle (“Pero no me digáis nada por ahora, que no quiero perder, por acudir a vuestro sobresalto, el gusto que recibo de oír al que canta”, I, 43, 502), pero entonces el mancebo vuelve a cantar y doña Clara se tapa los oídos como Ulises ante las sirenas, mientras Dorotea y los demás escuchan la segunda composición, “Dulce esperanza mía” (I, 43, 502-503). Acabada la canción, doña Clara le cuenta su historia a Dorotea y esta promete ayudarla, lo que hace relatando la historia de los jóvenes a Cardenio (I, 43, 514), quien a su vez interviene cuando los criados del joven se lo quieren llevar “contra su voluntad” (I, 43, 515).

Los efectos del canto de este músico por antonomasia son múltiples, pero siempre benéficos. Sus dos canciones atraen particularmente a los amantes más fantasiosos, esto es, Cardenio y sobre todo Dorotea, quienes se confabulan para ayudar al joven persuadiendo a unos y otros. En efecto, el pasaje entero versa sobre la persuasión, que se impone a la fuerza bruta de las armas, seduciendo con suavidad las voluntades de los oyentes. Tras el discurso de don Quijote oponiendo armas y letras, el cura usa su relato para conmover al oidor. Asimismo, don Luis “el músico” canta en la noche para atraerse a su amada, y logra mover también los afectos predispuestos a las historias de amor. Es más, incluso el interludio cómico del pasaje, la pelea del ventero con unos que aprovechaban el tumulto para irse sin pagar, toca el tema, pues don Quijote se niega a atacar a los agresores alegando diversas excusas y en lugar de acometerlos acaba convenciéndolos de que dejen al ventero, lo que surte efecto:

Ya a esta sazón estaban en paz los huéspedes con el ventero, pues por persuasión y buenas razones de don Quijote, más que por amenazas, le habían pagado todo lo que él quiso. (I, 44, 518)

El conjunto resulta sumamente cervantino: los textos (la música y los relatos) persuaden y transforman positivamente al receptor, pero jamás lo poseen o violentan su albedrío, como pretendían hacer los

criados que querían llevar a don Luis por la fuerza (I, 43, 514). Además, la situación de estos episodios en un momento propicio a la reflexión metaliteraria, como son los aledaños de la historia del cautivo y del discurso de las armas y las letras, subraya la importancia estética de estas escenas y de las ideas cervantinas acerca del arte y sus efectos.

Monsiur Japelín y el *Quijote* de Avellaneda

En oposición al *Quijote* de 1605, la continuación de Avellaneda es parca en episodios intercalados, lo que ya de por sí es significativo en relación con las respectivas estéticas de Cervantes y su rival. La excepción se halla en la sexta parte del libro, en la que un soldado y un ermitaño se encuentran con don Quijote a la salida de Zaragoza (cap. XIII) y acaban contando un cuento cada uno: el soldado cuenta el del “Rico desesperado” (caps. XV-XVI) y el ermitaño, el de los “Felices amantes” (caps. XVII-XIX). La trama del cuento del soldado, que Avellaneda toma de la novela XXXII de Matteo Bandello⁴, presenta también dos personajes que encarnan las profesiones de armas y letras: por una parte, el flamenco monsiur de Japelín, “caballero mancebo” que era “buen estudiante en ambos derechos, civil y canónico” (XV, 157); por otra, un “soldado español” (XV, 164). El protagonista y “rico desesperado” del título es Japelín, quien comienza a desatender los estudios para dedicarse a las borracheras, pero que luego escucha un sermón que un dominico pronuncia en Cuaresma y, movido por él, decide entrar en religión. Es el primer ejemplo de transformación por la palabra que encontramos en el cuento, pero no el último: tras diez meses en el

4 Gómez Canseco (37-38) aclara qué cambió Avellaneda del original italiano: “El apócrifo copia varios detalles y parafrasea pasajes del texto de Bandello, pero trasladada la historia de Normandía a Flandes, transforma al fraile franciscano en soldado español y el final deviene en algo, si no más cruento, sí más sangriento que el de Bandello. En este, la mujer mata a su hijo y se suicida ahorcándose, mientras el marido, por error, asesina a su cuñado, confundiendo con el franciscano, que queda libre de la venganza; mientras que Avellaneda hace que la mujer se lance a un pozo, que Japelín asesine violentamente al soldado y que, al volver y ante la noticia de la muerte de su amada, estrellé a su hijo contra el brocal y se arroje él mismo al pozo, dando un sesgo religioso al cuento. El italiano se limitó a narrar el engaño con que el fraile consiguió solazarse con una mujer casada y las trágicas consecuencias de su acto. Avellaneda, sin embargo, presenta a los dos casados como personas que han roto su voto y han dejado los hábitos, y todos los hechos que se siguen resultan consecuencia de aquella negación de la divina gracia”.

convento, Japelín recibe la visita de unos amigos “no poco viciosos y aun sospechosos de la fe” (XV, 158) que consiguen convencerlo de abandonar su recogimiento. El personaje toma mujer (la dama también estaba recogida en un “monasterio de religiosas”, XV, 163), la deja preñada y, al regresar a casa de un viaje junto a un soldado español que se ha encontrado por el camino y al que decide brindar hospedaje, se encuentra con que la dama está recién parida. El español los acompaña a cenar y queda prendado de la joven, pasión que acrecienta una canción que Japelín dedica a su esposa. En efecto, el flamenco saca un clavicordio (el narrador comenta que es instrumento propio de aquellas tierras, como la vihuela de las hispanas) y canta unas liras en las que pondera su felicidad. Esto afecta poderosamente al español, como resalta Avellaneda usando precisamente una metáfora musical:

Acabose la música con la letra y comenzó la suspensión del español a subir de punto por haber oído los suavísimos de garganta del rico flamenco, dichoso dueño del serafín por quien ya se abrasaba. (XV, 167)

Avellaneda insiste en el desorden que la belleza de la esposa y la canción de Japelín provocan en un soldado dominado por “el vehemente fuego y rabiosa concupiscencia en que se abrasaba” (XV, 168), pasiones que lo llevan a trazar un engaño para gozar de la dama. El soldado alcanza su objetivo y huye, pero el final del relato es desastroso para todos: ella se da cuenta de la burla y se suicida, Japelín se venga del soldado y luego se arroja al mismo pozo que su malhadada esposa, tras haber asesinado a su hijo. Como subraya Gómez Canseco (38), los personajes son castigados por haber roto sus votos, y Japelín, además, halla las consecuencias de su imprevisión: un hombre tan dado a cambiar sus emociones por los discursos ajenos debería haber previsto que la palabra mueve (Japelín había pasado dos veces por ahí), y más si viene acompañada de música.

Es significativo que en el marco de las únicas intercalaciones, y en el único poema y canción citados por completo en el libro, se narre una transformación negativa: la música puede poseer el ánimo del oyente y moverlo a la acción, con consecuencias desastrosas. Resulta notorio, por tanto, el contraste con la estética cervantina. Cervantes entretiene textos y géneros para mover a la reflexión metaliteraria y subraya la importancia de la persuasión para transformar al lector u oyente, cuyo libre albedrío exalta desde el prólogo de 1605. En contraste, Avellaneda propone en el episodio de Japelín una relación directa entre

canto y público, análoga a la que el *Quijote* apócrifo plantea entre los libros de caballerías y su particularmente colérico y arrebatado protagonista: como la ficción, la música puede resultar peligrosa porque se apodera del alma del oyente y lo transforma.

Las canciones de don Quijote en 1615

En comparación con el *Quijote* de 1605 y, sobre todo, con el de Avellaneda, el *Quijote* de 1615 está repleto de interludios musicales y de personajes cantores, por lo que no hay, como en 1605, una figura singular que represente la música y sus efectos⁵. Muchas de las escenas orquestadas por los duques se sirven de recitaciones y cantos, así como de una gran diversidad de instrumentos para montar el aparato de sus burlas. Sin embargo, llama la atención particularmente que el protagonista de la obra, don Quijote, compone música, canta e incluso entra en diálogo musical con otro de los personajes, Altisidora, por otra parte particularmente musical, pues canta en dos ocasiones y “resucita” al son de otra canción (987-990; 1090-1092; 1186-1187).

La primera vez que don Quijote compone y canta ocurre en II, 46 (1001-1002), donde entona un romance, “Suelen las fuerzas de amor”, en respuesta a otro de Altisidora dos capítulos antes. Altisidora se finge enamorada del caballero, pero incluye en su romance elementos claramente burlescos, como enumeraciones insólitas (“si te criaste en la Libia / o en las montañas de Jaca”), imágenes impropias (“si sierpes te dieron leche”), salidas indecorosas (“¡Oh, quién se viera en tus brazos / o, si no, junto a tu cama, / rascándote la cabeza / y matándote la caspa!”) y un autorretrato jocosos:

No soy renca, no soy coja,
ni tengo nada de manca;
los cabellos, como lirios,

5 Pérez Ruano señala, desde otra perspectiva, el incremento de las alusiones musicales en el *Quijote* de 1615 con respecto al de 1605: “Del primer escrutinio de nuestro análisis se desprende que de los 52 capítulos de la Primera parte de la obra, 20 contienen algún tipo de alusión musical y, de los 74 que conforman la Segunda, en 37 hay alguna referencia musical. Muchas son de carácter organológico y en 17 de los 20 capítulos que tenían alguna cita o alusión musical en la Primera parte se hace mención a algún instrumento incluida la voz humana. Igualmente, en la Segunda parte, de los 37 que contenían alguna mención musical, en 35 de ellos figura la alusión a algunos de los instrumentos musicales...” (176).

que, en pie, por el suelo arrastran;
 y aunque es mi boca aguileña
 y la nariz algo chata,
 ser mis dientes de topacios
 mi belleza al cielo ensalza. (II, 44, 989)

Acabado el canto, don Quijote lo traslada al contexto de sus libros de caballerías y determina ser casto y fiel a Dulcinea, “llore o cante Altisidora” (II, 44, 990). Sin embargo, la música lo ha conmovido y no puede “dormir ni sosegar un punto” (II, 46, 999) y, además, a la mañana siguiente parece entrar en el juego de la dama, vistiéndose con gran cuidado, saliendo “con gran prosopopeya y contoneo” de su aposento y discreteando con Altisidora y sus amigas (II, 46, 999). Además, responde a la serenata de Altisidora cantando “con voz ronquilla aunque entonada” algo “que él mismo aquel día había compuesto” (II, 46, 1000).

Lo que canta es un romance que dialoga con el de Altisidora, pues, aunque subraya su fidelidad y devoción por Dulcinea, don Quijote reflexiona con libertad jocosa acerca de la facilidad de la joven, a quien rechaza como amada, pero no totalmente como amante pasajera. Además, el canto del caballero incluye imágenes burlescas que se hacen eco de las de Altisidora, como el “hacer baza” con que acaba esta cita:

Los andantes caballeros
 y los que en la corte andan
 requiébranse con las libres,
 con las honestas se casan.
 Hay amores de levante,
 que entre huéspedes se tratan,
 que llegan presto al poniente,
 porque en el partirse acaban.
 El amor recién venido,
 que hoy llegó y se va mañana,
 las imágenes no deja
 bien impresas en el alma.
 Pintura sobre pintura
 ni se muestra ni señala,
 y do hay primera belleza,
 la segunda no hace baza. (II, 46, 1001)

El episodio acaba con una burla física y cruel que pone de relieve por contraste la finura del protagonista: Altisidora y sus compinches dejan caer un saco de gatos que arañan la cara de don Quijote, dejándolo

malherido. El caballero había entendido el doble mensaje (declaración de amor y burla) del canto de Altisidora, y había respondido en el mismo tono mediante un romance en el que, como señala Sancho Doble “se muestra capaz de proponer su propia poética, en tanto compositor y en tanto caballero andante” (281), pero su sutileza vale poco ante la grosera broma preparada por el entorno de los duques.

La segunda canción que entona el caballero también incide en presentar su faceta más digna y alejada del loco caricaturesco que retratara Avellaneda⁶. Don Quijote ha sido derrotado por el caballero de la Blanca Luna y atropellado ignominiosamente por una piara de puercos, ante lo que reacciona con música:

Duerme tú, Sancho —respondió don Quijote—, que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria.

—A mí me parece —respondió Sancho— que los pensamientos que dan lugar a hacer coplas no deben de ser muchos. Vuesa merced cooplee cuanto quisiere, que yo dormiré cuanto pudiere.

Y luego, tomando en el suelo cuanto quiso, se acurrucó y durmió a sueño suelto, sin que fianzas, ni deudas, ni dolor alguno se lo estorbare. Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), 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.

6 A diferencia de la primera canción, un romance original cervantino, esta es una traducción de un madrigal de Pietro Bembo. Al respecto, Palacín subraya el sentido de la palabra “componer” en la época: si el romance es creación del caballero (“romance [...] que él mismo aquel día había compuesto”), el madrigal es traducción, pues lo “compuso en su memoria”, esto es, lo recordó.

¡Oh condición no oída
la que conmigo muerte y vida trata! (II, 68, 1181-1182)

Lo que canta el caballero es una melancólica canción sobre su cercanía a la muerte, música y texto que acompaña “con muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquel cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea” (II, 68, 1182). En esta ocasión, la música da fe de la complejidad de un personaje cuyas canciones lo muestran muy lejos de ser el loco ridículo que pintara Avellaneda. El diálogo romanceril con Altisidora lo presenta como alguien inteligente, sutil y deseoso de entrar en un juego fantasioso con la joven; el madrigalete “al son de sus mismos suspiros” lo retrata como un héroe derrotado y decepcionado que sufre por la ausencia de su dama.

La música no se revela aquí un peligro ni un instrumento de posesión y avasallamiento de la voluntad, sino un modo de dialogar con el otro y de explorar los sentimientos propios. Asimismo, sus efectos pueden ser inesperados: don Quijote no reacciona a la ficción de la infanta enamorada del modo en que Altisidora lo habría pensado, y ella tampoco responde de modo previsible a la firmeza del enamorado caballero: el último romance que canta la desenvuelta doncella, enfadada por la partida del manchego, llega a sorprender a la propia duquesa, quien queda “admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración (II, 57, 1092). La independencia que adquiere Altisidora como impulsora de la burla y el nivel de compromiso que llega a adoptar con su papel llevan incluso a que se pueda dudar de su indiferencia respecto del loco de quien se finge enamorada, según se desprende de las airadas palabras que le dirige en su último encuentro, tras la escena de su supuesta resurrección: “¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (II, 70, 1195-1196)⁷. Finalmente, el último canto del hidalgo anticipa la serena muerte del personaje, tras recobrar la cordura luego de su melancólica vuelta a casa.

7 Para un análisis más detallado de la interacción entre don Quijote y Altisidora, véase Gerber (243-251 y 276-285).

Conclusión: Cervantes, Avellaneda y la libertad del desocupado lector

En suma, el examen de estos pasajes relativos a los efectos transformadores de la música nos permite constatar diferencias estéticas entre los dos *Quijotes* cervantinos y el de Avellaneda. En el *Quijote* de 1605, nos hemos detenido en el personaje del músico por antonomasia, y hemos visto cómo la canción de don Luis produce efectos inesperados y positivos en los personajes que lo escuchan, a quienes la música mueve a ayudar a los jóvenes amantes. Por el contrario, en el único pasaje del *Quijote* de 1614 donde se incluye una canción y se perciben sus efectos, la novela del “Rico desesperado”, la música aparece como una fuerza capaz de poseer al oyente, transformarlo e inducirlo rápida y unívocamente a la acción, en este caso negativa. Muy diferente es el caso de las composiciones de don Quijote en 1615: estas muestran la versatilidad de la música en el libro (una de las canciones es burlesca; la otra, elegíaca), así como la importancia que Cervantes concedía al oyente, que para él no es un mero receptáculo susceptible de ser dominado por una influencia artística, sino un ser libre que siempre reacciona al arte de manera impredecible. En suma, examinar los efectos de la música en los personajes de Cervantes y Avellaneda nos permite entender cómo estos dos autores veían la relación entre arte y receptor: directa, predecible y posesiva en Avellaneda; en Cervantes, sutil, impredecible y siempre sometida a la libertad del oyente o lector.

Unos pasajes más nos permiten subrayar esta conclusión, importante por ser relativa a la estética de los tres libros en liza y a la idea que los dos autores tenían acerca del libre albedrío del lector. En primer lugar, conviene fijarse en dos comentarios sobre los efectos del arte que encontramos en los *Quijotes* de 1605 y 1615: en el primero, el diálogo entre el cura, el barbero y el canónigo de Toledo sobre los libros de caballerías y comedias (I, 47-48); en el segundo, un relato de la dueña Dolorida (II, 38). El primero es el celeberrimo discurso que pronuncia el canónigo cuando se lo informa de “la peregrina historia de don Quijote”, noticia que lo lleva a denostar los libros de caballerías por ser “perjudiciales en la república” (I, 47, 547) y ajenos de todo deleite en razón de su falta de verosimilitud, lo que lo lleva, finalmente, a decretarlos “dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (I, 47, 549).

El pasaje ha confundido a muchos cervantistas, que se extrañaron de que Cervantes, que parece rechazar la censura en el episodio del donoso escrutinio (I, 6), la proponga en este. Lo cierto es que estas opiniones no las emiten ni Cervantes ni el narrador, sino unos perso-

najes cuanto menos contradictorios⁸ cuyos juicios hay que tomar con un grano de sal. Pues bien, si este pasaje mantiene una ambigüedad que ha confundido a los críticos, hay uno paralelo en el *Quijote* de 1615 donde Cervantes anula esa ambivalencia. Nos referimos a cómo la dueña Dolorida o condesa Trifaldi cuenta el modo en que se rindió ante el mancebo enamorado de la infanta Antonomasia:

él me aduló el entendimiento y me rindió la voluntad con no sé qué dijese y brincos que me dio; 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:

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 después acá, digo, desde entonces, viendo el mal en que caí por estos y otros semejantes versos, he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos, los lascivos, porque escriben unas coplas, no como las del marqués de Mantua, que entretienen y hacen llorar los niños y a las mujeres, sino unas agudezas que, a modo de blandas espinas, os atraviesan el alma, y como rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido. 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, ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban “seguidillas”? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos. Y así, digo, señores míos, que los tales trovadores con justo título los debían desterrar a las islas de los Lagartos. (II, 38, 943-944)

8 Tanto el cura como el canónigo rechazan los libros de caballerías pero demuestran conocerlos a fondo.

De nuevo, el pasaje trata de la influencia del arte sobre los afectos del receptor, y presenta un caso muy parecido al que veíamos en el episodio de monsiur Japelín: la canción arrebató los afectos del oyente y lo mueve irremediamente a alguna acción desordenada. Además, Cervantes usa aquí un lenguaje muy parecido al de 1605: de nuevo, se trata de “desterrar” y de la “república”, esta vez con una referencia explícita a Platón y a su célebre censura de la poesía homérica (Havelock), censura que la Dolorida apoya, como hicieran el cura y el barbero en 1605. Pese a estos paralelos, las diferencias también son evidentes: en primer lugar, el episodio se refiere a la música o a la poesía musicada, y no a los libros de caballerías y comedias; en segundo lugar, es evidentemente burlesco, pues el emisor del mensaje (la dueña Dolorida) es el mayordomo ducal travestido, y su historia, una invención ridícula para burlarse del caballero y de Sancho; en tercer lugar, los demás personajes se mofan de la invención de la Trifaldi: “Reventaban de risa con estas cosas los duques, como aquellos que habían tomado el pulso a la tal aventura, y alababan entre sí la agudeza y disimulación de la Trifaldi” (II, 38, 942). Estos factores hacen que ningún crítico haya propuesto que la voz de Cervantes se esconde tras la de la dueña Dolorida y que el alcaláino defienda en este episodio que la literatura (o cierta literatura) debe ser censurada porque puede poseer a los receptores. Más bien, queda claro que Cervantes ridiculiza aquí tales opiniones y que para él no hay texto (literario o musical) que pueda avasallar el libre albedrío del lector, ni cuya influencia sobre este se pueda anticipar.

El segundo paralelo que queremos subrayar tiene que ver también con ese tema, y por supuesto con la música. Nos referimos a un pasaje que Avellaneda incluye en el episodio de monsieur Japelín, cuando uno de los amigos del protagonista, uno, recordemos, de vida desordenada y dudosa ortodoxia, convence a Japelín para dejar el convento alegando, entre otras, esta razón:

¿No sabéis, señor, que la cosa más preciosa que el hombre posee es la libertad, y que vale más, como dice el poeta, que todo el oro que la Arabia cría? (XV, 159)

El tema es tópico, pero particularmente caro a Cervantes (Rosales), quien en el *Quijote* de 1615 pone en labios de don Quijote un conmovedor y celeberrimo elogio de la libertad:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros

que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (II, 58, 1195)

Es decir, en Avellaneda, el pasaje se usa de modo negativo, como un argumento seductor en manos de un personaje corrupto, un “ministro del demonio” (XV, 160) que conseguirá que Japelín salga del convento y provoque así su perdición; en Cervantes, en un momento en que tanto los personajes como los lectores sienten alivio al haber dejado atrás el palacio de los duques, y en que Sancho y don Quijote recobran su perdida dignidad. Podríamos señalar que enseguida, en el capítulo siguiente, Cervantes saca a colación el libro de Avellaneda (II, 59, pág. 11), pero no queremos sugerir que el alcaíno elogia la libertad por reacción a su imitador, sino que estos contrastes dan fe de una diferencia esencial entre los dos autores, y que podemos apreciar esta diferencia estudiando cómo los tres libros que nos interesan representan pasajes musicales. Avellaneda entiende la libertad como una amenaza, como una tentación para convencer a un receptor ingenuo. Desde esta perspectiva, los textos (literarios o musicales) poseen al lector u oyente, haciéndolo reaccionar de manera mecánica: un texto malo y violento (los libros de caballerías) amenazan con llevarlo al desastre y a la violencia; uno bueno (el *Flos sanctorum* con que deciden curar a don Quijote en el capítulo 1), a la salvación. El arte es peligroso y puede apoderarse del espíritu del oyente, como ocurre en el episodio de Japelín: en el único lugar del *Quijote* apócrifo en que encontramos textos que se revelan como tales (cuentos intercalados), poesía y música, Avellaneda subraya que su efecto es fulminante y negativo. En contraste, Cervantes considera ridículo ese tipo de visión y celebra la libertad del “desocupado lector”, que puede interactuar con el texto de manera impredecible. Como Cide Hamete Benengeli comentando sobre el episodio de la cueva de Montesinos, confía en el juicio de sus lectores y podría suscribir lo que dice el ficticio autor de la obra: “Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más” (II, 24, 829).

Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Política*, traducción de Manuela GARCÍA VALDÉS. Madrid: Gredos, 2022.
- BERMÚDEZ, Egberto. “Cervantes, el *Quijote* y la música popular en España alrededor de 1600”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, 2005, pp. 187-200.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. “La música en el teatro clásico”. *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, edición de Javier HUERTA CALVO. Madrid: Gredos, 2003, pp. 677-715.
- CABRELLES SAGREDO, María Soledad. “El *Quijote*, como inspiración en los compositores españoles a partir de Manuel de Falla”. *Revista de folklore*, 431, 2018, pp. 28-35.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco RICO, Barcelona: Crítica, 1999.
- *Novelas ejemplares*, edición de Jorge GARCÍA LÓPEZ. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- DÍAZ, Rafael. “Sobre Miguel de Cervantes”. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, 44, 2023, <<https://www.sinfoniavirtual.com/revista/044/cervantes.pdf>>.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis GÓMEZ CANSECO. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- FERRER FORÉS, María Ángeles y Juan Francisco de DIOS HERNÁNDEZ. “Canta Cardenio, canta. Un ovillejo de ida y vuelta”. *Cuadernos de Investigación Musical*, 2017, n.º 2, pp. 59-73.
- GASTA, Chad M. “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”: Music, Poetry and Orality in *Don Quijote*”. *Hispania*, Vol. 93, No.3, 2010, pp. 357-367.
- GERBER, Clea. *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2018.
- GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, ed. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- GRANJA, Agustín de la. “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, vol. 3, 1989, pp. 79-94.
- HAGEDORN, Hans Christian. “Don Quijote en el jazz francés”. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 18, 2020, pp. 515-549.
- “Don Quijote en el jazz italiano”. *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20, 2020, pp. 165-179.
- “Los molinos de viento del Quijote en el jazz”. *Literatura, crítica, libertad: Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*, edición de Hans CHRISTIAN HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 565-589.
- “Rocinante a ritmo de jazz”. *Nuevas perspectivas cervantinas. Fuentes, relaciones, recepción*, edición de Francisco Javier ESCUDERO BUENDÍA y Hans Christian HAGEDORN. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 173-200.
- “Don Quixote’s Adventures in the World of Jazz: 200 Examples and a Few Remarks”. *Anales Cervantinos*, 54, 2022, pp. 101-173.
- HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1982.
- IFFLAND, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana, 1999.
- LAMBEA, Mariano. “Procesos intertextuales y adaptaciones musicales para las aventuras de don Quijote”. *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, edición de Anthony J. CLOSE, Asociación Internacional Siglo de Oro, Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 399-405.
- LOLO, Begoña, ed. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

- ed. *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- ed. *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- LOLO, Begoña y Adela PRESAS. “Cervantes y el *Quijote* en la música, pasado y presente”. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, edición de Emilio MARTÍNEZ MATA y María FERNÁNDEZ FERREIRO. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 153-166.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago. “La recepción del *Quijote* en el rock español”. *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, edición de Begoña LOLO. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 683-695.
- “De nuevo sobre la huella del *Quijote* en la música popular: atención especial a las recreaciones de la música rock”. *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes: Cervantes y su obra*, edición de Carlos MATA INDURÁIN. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2016, pp. 53-66.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “El *Quijote* en la danza europea”. *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, edición de Emilio MARTÍNEZ MATA. Madrid: Arco Libros, 2007, pp. 287-300.
- NOCILLI, Cecilia. “La danza en las bodas de Camacho (*Quijote*, II, 19-21). Reelaboración coréutico-teatral de momos y moriscas”. *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, edición de Begoña LOLO. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 595-608.
- PALACÍN, G. B., “Sobre el madrigal de Pietro Bembo incluido en el *Quijote*”. *The Modern Language Journal*, 46 (5), 1962, pp. 205-207.
- PASTOR COMÍN, Juan José. *Cervantes. Música y poesía: el hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.
- *Loco, trovador y cortesano: bases materiales de la expresión musical en Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- PEÑA, Manuel. “El donoso y grande escrutinio o las caras de la censura”. *Hispania*, vol. 63, 2005, pp. 939-956.

- PÉREZ RUANO, Fernando. *Organología y música en el Quijote*. Madrid: Fundación SGAE, 2016.
- “El elemento musical en la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*”. *Hipogrifo*, vol. 6, 2018, pp. 175-189.
- PLATÓN, *Diálogos IV. La república*, trad. y ed. de Conrado EGGERS LAN. Madrid: Gredos, 1988.
- PONCE DE LEÓN, María Ludmila. “‘Mientras hablo solo como don Quijote’: Residente, don Quijote y el rap en español”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 26.2, 2024, pp. 155-182.
- QUEROL, Miguel. *La música en tiempos de Cervantes*. Barcelona: Comtalia, 1948.
- RECOULES, Henri. “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”. *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 55, 1975, pp. 109-145.
- RODA, Cecilio de. *Los instrumentos y las danzas. Las canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905 con ocasión del tercer centenario de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Bernardo Rodríguez, 1905.
- ROSALES, Luis. *Cervantes y la libertad*. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.
- SALAZAR, Adolfo. “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 3, 1948, pp. 118-173.
- SANCHO DOBLAS, Leonardo. “Don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya”. *Hipogrifo*, 3.2, 2015, pp. 275-284.
- SAVALL, Jordi y Manel FORCANO. *Don Quijote de la Mancha: romances y músicas*. Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall. Bellaterra: Alia Vox, 2005.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. 4 volúmenes. Madrid: Narciso Ramírez, 1856-1860.
- VÉLEZ SAINZ, Julio. “La ruda zampona de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora”. *RILCE*, vol. 26, 2010, pp. 214-230.