

MÚSICA, INSTRUMENTOS Y DANZAS EN LAS OBRAS DE CERVANTES

II

LAS DANZAS.—Las más sustanciosas referencias que pueden encontrarse en todo Cervantes son las relativas a las danzas. Aquí también hay dos clases de menciones. Unas se refieren a las danzas de complicada organización, que son las que aparecen en el *Quijote*, tan bien descritas como las que pudieran aparecer en cualquier ballet de la corte de Catalina de Médicis y su hijo, en Francia, o en la de la hija de éste en España; pero cuyo origen, mejor que en ese plano señorial, con música rica y bien trabajada, está en los espectáculos que los cabildos, como los de la catedral de Salamanca en tiempo de Juan del Encina y de Lucas Fernández, hacían por las fiestas del Corpus. Las otras danzas, en cuya mención fácilmente se observa el gusto con que Cervantes se complace en ellas, son las que agitan a las gentes de la última zona social, y de las no muy lejanas a ella, que aparecen en las *Novelas ejemplares* y en los *Entremeses*. Muchas no nos son conocidas más que por el nombre con que están aludidas en todo el teatro de la época. Y aun, en los mejores casos, lo que sabemos de ellas es muy poco, porque cuando han llegado hasta nosotros, escritas en libros para aprendices de guitarra, o poco más, están ya tan descoloridas por el tiempo que apenas podemos comprender cómo en el suyo tuvieron tanta vivacidad y alegría ^{LXI}.

Describiendo el estudiante “el aparato con que se han de hacer” las bodas del rico Camacho y de la hermosa Quiteria en el cap. xix de la segunda parte del *Ingenioso Hidalgo*, dice que el suceso ha de celebrarse en un prado junto al pueblo y ha de ser “extraordinario y nuevo”. “En efecto —añade—, el tal Camacho es liberal, y hásele 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 de que está cubierto el suelo. Tiene asimesmo maheridas danzas ^{LXII}, así de espadas como de cascabel menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo; de zapateadores no digo nada”, etc. Conviene notar que ambas danzas, la de espadas y la de cascabel son sacudidas por movimientos enérgicos, como las mismas de los zapateadores. De una parte, hay que señalar que las danzas de espadas, que no son sino la *morisca*, tan acostumbrada en las máscaras y ballets enmascarados desde el Renacimiento, perduran hoy en las *morris dances* y en la *espatadantz* vasca, precisamente como danza de espadas y de cascabeles, juntamente; éstos, sujetos a las pantorrillas de los danzantes, quienes los hacen sonar rítmicamente, al tiempo en que juegan sus espadas. Al terminar el capítulo se habla de

“representaciones y danzas” que se han de hacer en las bodas, y vemos en el capítulo siguiente que ambas cosas son una, en rigor: danzas que tienen un argumento, o representación danzada, conforme se decía en tiempos de Luis XIV *ballet d'action*, así llamado por la duquesa del Maine para distinguirlo del simple *ballet à entrées*, o sucesión de danzas sin ilación entre sí.

Cervantes las denomina “danzas de artificio”, “y de las que llaman habladas”, a diferencia de las danzas de figuras simples; es decir, tres clases de danzas: 1ª la de figuras; 2ª la que tiene un argumento desarrollado en forma de danza; 3ª la que injerta parlamentos dentro de la acción.

Un primer grupo de danzantes lo forman “veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo”. Iban guiados por un “ligero mancebo”. El grupo entero se considera, genéricamente, como una de las “diferentes danzas”, “entre las cuales —dice Cervantes— venía una de espadas”, que eran esos veinticinco zagales, contando su guía. Éste comenzó en seguida “a enredarse con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella”. Como ignoramos la vida de don Quijote antes de que perdiese el seso, no sabemos si habría viajado por las ciudades del norte de España donde esas danzas se practicaban asiduamente, con lo que cabe deducir que en la Mancha no debieron de ser cosa insólita en aquellos días. “También le pareció bien —se dice a continuación— otra [danza] de doncellas hermosísimas, tan mozas, que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a los diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos en parte tranzados y parte sueltos...” “Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona, pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el són una gaita zamorana...” “Tras ésta, entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas”. Ocho ninfas en dos hileras iban precedidas, una, del dios Cupido; la otra, por el Interés. Las ninfas llevaban escritos nombres simbólicos: Poesía, Discreción, Valentía, en sendos pergaminos prendidos en las espaldas. Cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y cáñamo teñido de verde (que ya hemos encontrado antes), tiraban de un castillo de madera, uno de los carros acostumbrados en las fiestas religiosas como las del Corpus y que eran el complemento obligado en el teatro religioso-popular y en las cabalgatas y desfiles, al modo renacentista, acompañados por la alegre música de flautistas y tamborileros. “Comenzaba la danza Cupido, y habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre las almenas del castillo, a la cual de esta suerte dijo:

Yo soy el dios poderoso
en el aire y en la tierra...”

Lo mismo viene a hacer después el Interés, apenas callan los tamborinos. Un momento después llega la Poesía, que hace un paso análogo, y luego la Liberalidad. Así van saliendo todas las figuras de las dos escuadras y, finalmente, “se mezclaron todos, haciendo y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura”. El Amor

y el Interés pasan delante del castillo, procurando conquistar a la almenada doncella; quién con un bolsón de oro y quebrando alcancías; quién arrojando sus flechas ardientemente intencionadas. "Todas las demostraciones que hacían eran al són de los tamborinos, bailando y danzando concertadamente". La danza es, pues, una especie de ballet con sus pasajes hablados, su simbolismo, que es todavía reminiscencia del teatro religioso de Misterios, Milagros y Moralidades, y unos bailes que "había compuesto y ordenado... un beneficiado de aquel pueblo, que tenía gentil caletre para semejantes invenciones". El hecho interesa desde el punto de vista del desplazamiento del espectáculo. De cortesano se ha hecho popular, aunque quien lo organiza es, todavía, un letrado. Es el camino de la danza de espadas, desde la *moresca* renacentista a las que se ven bailar en la comedia de *Pedro de Urdemalas*, junto con otras danzas de cascabeles; "muy usada" en el caso de las doncellas, por lo cual se prefiere la de donceles, veinticuatro en número. Son éstos quienes hacen la danza de espadas ante la cual quedan despechados los "hortelanos, envidiosos los gitanos, las doncellas afrentadas", con lo que cabe pensar que tal danza, especie dentro de las danzas de cascabel en general, era más nueva que las que comúnmente hacían las doncellas, a las cuales estaba don Quijote ya "tan hecho a vellas". Con eso comprobamos que debió de haber visto la de zagales en alguna capital de importancia y que en este momento llegaba a los lugares manchegos.

Eran precisamente hortelanos quienes en la *Tía fingida* bailaban la danza de espadas, y precisamente en la fiesta del Corpus de Sevilla (ed. Bibl. Aut. Esp., pág. 247); a diferencia de las de doncellas, esas danzas se dicen ser "invenciones noveles" en *Pedro de Urdemalas*. Finalizando la jornada segunda vuelve a decirse:

No quise traer doncellas
por ser danza tan usada,
sino una cascabelada
de mozos parientes dellas,

lo cual causa tanta impresión a los espectadores, que desbaratan al escuadrón de danzantes a fuerza de admirarlo "con sus trajes al uso moderno". "Danza bien vestida", dice el rey, y la reina añade que estuvo "bien platicada y reñida", aunque no vemos por qué se dice que estuvo *platicada*.

En contraste con ellas se danzará una de gitanos, que hacen varios músicos, muchachos y muchachas vestidos a lo gitano, al són del tamboril y de las guitarras. Una de aquéllas, "Inés, bailadora ilustre", se echa "un boladillo, apriesa". De esos vuelos vendrán más tardes los de las nagueas boleras y revolveras, las enagueas que parecen volar con sus espumas de encaje al revolverse de caderas las danzarinas. Los brazos se echan al aire, el cuerpo erguido, los pies rápidos:

Llevad los brazos airosos
y las personas enteras...
El oído a las guitarras
y haced de azogue los pies...

No se dan tantos detalles en las danzas que ocurren en la *Galatea*, que, puede

colegirse, Cervantes no vió nunca en la realidad de los hechos. Lo que se dice de ellas entra en lo general y genérico. "Fulano bailó mejor que fulano puesto que el tal sabía más mudanzas que el tal". Muy temprano en la mañana, una docena de pastoras, "de las más miradas en el pueblo", se reúnen, y "asidas unas de otras de las manos, al són de una gaita y de una zampoña, haciendo y deshaciendo intrincadas vueltas y bailes" se salen de la aldea a un verde prado dando contento a los que su "enmarañada danza miraban". Que eran todos los pastores del lugar; los cuales, al ver a las ninfas, "acordando luego el són de un tamborino suyo con el de nuestras zampoñas —dice una de ellas—, con el mismo compás¹⁷ y baile nos salieron a recibir, mezclándonos unos con otros confusa y concertadamente, y mudando los instrumentos el són, mudamos de baile, de manera que fué menester que las pastoras nos desasiésemos y diésemos las manos a los pastores". La danza de las muchachas era, pues, una danza corrida, y, cuando los pastores se intercalan entre ellas, la danza pudo ser en fila o en corro; mas, de cualquier manera, la pastora que habla la considera como *concertada*, es decir, que los pasos y figuras de ellas responderían ordenadamente a los de los muchachos, temerosa la pastora de "romper el hilo" del bien ordenado tejido.

Esta manera de bailar es muy diferente al baile unipersonal del juglar. De uno y otro modos de baile hay constancia documental desde toda la antigüedad de la historia; pero encontramos en el *Persiles* una reminiscencia clara del último cuando Rutilio, al contar su vida, dice que "era gran bailarín y grande hombre de hacer cabriolas", juntamente con el arte netamente juglaresco que es el de "jugar de manos sutilísimamente". Lo extraordinario es que se puedan hacer cabriolas al mismo tiempo que se tañe una guitarra; sin embargo así lo vemos en el entremés de la *Cueva de Salamanca*, cuando se hace que el sacristán, remangándose la sotana como en cualquier zarzuela de género chico, dance "al són de su misma guitarra y a cada cabriola vaya diciendo estas palabras:

¡Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!"

Las cabriolas, pues, no debieron de ser tan alborotadas como las que Thoinot Arbeau nos describe en su famoso tratado que titula como *Orchesographie* (que es del tiempo cervantino), y que consisten en un *saut majeur*, en el cual se mueven las piernas mientras el cuerpo está en el aire. Mucha impedimenta: la sotana, la guitarra, las coplas; sin duda, mucha agilidad, también. Capítulos adelante, en el mismo *Persiles*, se encuentran escuadras de jóvenes "vestidas a lo villano" (cap. VIII), bien que adornadas con ricas preesas, las cuales hacen frente a otras escuadras de zagales vestidos de aquel blanquísimo lienzo que vimos antes en los danzantes de espadas, indumento que perdura hoy en el país vasco y en las regiones inglesas donde se sigue cultivando la *morris dance*. Acompañan a aquellas *juntas* o escuadrones de danzantes el tamboril y la flauta, el salterio, las sonajas y los albugues, los cuales, al encontrarse cerca de las sonajas, parece que deben de pertenecer a la especie

¹⁷ "Mudanzas en tan cierto compás" (*Rinconete*, pág. 707). Se echa de ver aquí que *confuso* es, en esta y otras ocasiones en Cervantes, equivalente de 'complicado, complejo'.

crotalística antes definida por don Quijote. “Escuadrón de doncellas bailadoras” se lee también en el *Viaje del Parnaso* (cap. I, pág. 686), “aunque pequeñas, de ademán brioso”, que es una de las propiedades que las dueñas chicas han.

Las danzas pastoriles que hemos encontrado hasta ahora se hacen al són de instrumentos. Gran cantidad de danzas populares que se citan en las obras menores de Cervantes no tienen a veces ni siquiera el recurso de una mala guitarra, y han de hacerse, como en tiempos anteriores, al simple acompañamiento de la voz. Cuando se lee en la *Entretenida*:

El baile te sé decir...
que ha de ser baile cantado
al modo y uso moderno,

tal modernidad consistirá no en el hecho de ser cantado el baile, sino en lo que sea propio de él, donde se mezclan “de lo grave y tierno, de lo melifluido y flautado”... Pero cuando llega el momento de la danza, el barbero lo hace, en efecto, al són de un romance:

De los danzantes la prima
es este barbero nuestro,
en el compás, acertado,
y en las mudanzas, ligero,

sólo que los músicos, a más de cantar, son sin duda músicos de instrumentos, porque Marcela pregunta si han llegado los músicos y Cristina dice que “ya tiemplan...” Al punto bailan las glosas en seguidillas (de 6 + 5 sílabas) a la copla de “Madre, la mi madre”, entre “vueltas y floreos” tan agitados que no gustan a algunos concurrentes como Ocaña:

no gusto destos paseos,
deste dar coces al aire
y puntapiés a los vientos.

Seguidillas eran, en esta combinación de seis y cinco sílabas, aquellas que en *Rinconete* y *Cortadillo* se cantaron y se bailaron al són de la música de escobas y tejoletas.

El fuerte de Cervantes, a pesar de todo eso, se encuentra en el gran repertorio de danzas, ya populares o ya caídas en el terreno popular, que muestra desde el primer momento en las *Novelas ejemplares* y en los *Entremeses*. Con tanta abundancia, no son sino una parte mínima de lo que se encuentra en semejante género de teatro popular. En su variedad tan copiosa hay dos ejemplares que dominan por cuanto se dice de ellas, lo mismo en Cervantes que en todos los escritores de su época: son la zarabanda y la chacona. Seguidillas y romances cantados, que se bailan a su són, aparecen en la *Gitanilla* desde su primera página y eran, sin duda, de la mayor antigüedad en España. La zarabanda viene juntamente con aquéllos en calidad de versos: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial do-

naire", y es en el *Celoso extremeño* donde se nos informa que "el endemoniado son de la zarabanda" era "nuevo entonces en España", sin perjuicio de que Loaysa supiese cantar la zarabanda "a lo divino", para pasmo, incluso, de los portugueses mismos, tan filarmónicos de suyo LXIII. Loaysa canta además las "coplillas de la Seguida", que ponen a la concurrencia en el último grado de paroxismo. La zarabanda está considerada, más modestamente y sin tanta acrimonia como se suele, como "alegre" en la *Ilustre fregona*, y es allí un baile "al uso", juntamente con chaconas y folías. Puesto que el origen de esta danza es desconocido (como el de la mayor parte de ellas), siendo así que es la más citada por los autores del tiempo y sus comentaristas, se ha hecho todo género de digresiones acerca de su procedencia y etimología. Incluso el *Diccionario de autoridades* se arriesga a suponer que es vocablo que desciende del persa *serayende*, porque en Persia este otro vocablo quiere decir "que canta", pero sin que se nos diga si en el siglo XVI había en Persia tales danzas o si no las hubo nunca. Así se han hecho muchas etimologías "al oído", como la de que el fandango procede de México, donde nunca se conoció tal danza, que se sepa, ni incluso su nombre antes de que llegaran allí bailándolo los españoles; o que la chacona procede del Chaco, que era un desierto en el siglo XVI; o la pavana del pavo, o los canarios de las islas Canarias o la gallarda del país que, por antonomasia, es la patria del *Gallardo español*.

La tesis relativa al americanismo de la chacona se fundamenta en que se dice textualmente que es "indiana amulatada" y que

el baile de la Chacona
es más ancho que la mar LXIV,

cuando lo más probable es que esto quiera decir que necesita mucho espacio para bailarse. Castañetas y sonajas la acompañaban, y se cantan las coplas donde se describe el tal baile con el estribillo de

el baile de la Chacona
encierra la vida bona,

muy repetido más tarde por otros autores, como si esa rima fuera sustancial a la danza, de la cual las coplas del asturiano dicen:

Hállase allí el ejercicio
que a la salud acomoda,
sacudiendo de los miembros
a la pereza poltrona.
Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora.
Vierten azogue los pies,
derrítase la persona,
y con gusto de sus dueños
las mulillas se descorchan.
El brío y la ligereza

en los viejos se remoza,
y en los mancebos se ensalza
y sobre modo se entona.

Las mulillas, que aunque ya no se usen con ese nombre en castellano (y el diccionario conserva el vocablo) todavía se llaman *mules* en francés, no son sino los chapines con suela de corcho y punta aguda y encorvada, como los *múleos* de los romanos. ¿Por qué se dice que esta danza ("de quien es tributaria la turba de las fregonas, la caterva de los pajes y de lacayos las ropas")

del soberbio zambapalo
ella es la flor de la olla?

No sabemos mucho más de la danza llamada zambapalo, salvo que, según el *Diccionario de autoridades*, derivaba de *zambo* 'mestizo de negro e india, o al revés'; el *Diccionario* añade que es "danza grotesca traída de las Indias occidentales que se usó en España durante los siglos xvi y xvii". La zamba es, desde luego, una danza negroide, viva aún en el Brasil; muy modernizada, es danza de carnaval (otras danzas llamadas *zambas*, o en cuyo nombre entra ese elemento, encontramos en Perú, Chile y Argentina). Pero como *zambapalo* o *sambapalo* no ha quedado recuerdo de ella, y los zambos de hoy no parece que tengan memoria de tan señalada versión ^{lxv}. Del origen exótico de la zarabanda y de esa sangre caliente que le corría por las venas nada queda en las piezas instrumentales de tal nombre que se encuentran en los métodos "muy facilísimos" para aprender a tocar la guitarra sin que los elegantes destinatarios de tales enseñanzas desgarrasen los encajes de sus bocamangas ni alterasen los rizos de sus pelucas. En el *Catálogo de manuscritos musicales conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid*, que acaba de publicarse (Barcelona, 1946), vemos varios cuadernos de música para órgano de los siglos xvi y xvii que contienen chaconas, zarabandas "francesas", y otras sin especificación locativa. Otros manuscritos, para guitarra, entran dentro del siglo xviii. No conocemos la música, pero no es de esperar que, cuando se ofrezca impresa, revele demasiados secretos que aclaren el cómo de sus primeros tiempos. Junto a esas danzas hay otras muchas, en dichos manuscritos, que son las citadas en el teatro menor del siglo xvii, unas por Cervantes, y otras por los comediógrafos que le sucedieron, y que será interesante conocer, aunque probablemente sufran todas ellas de esa especie de amortiguamiento que chaconas, zarabandas y folías sufrieron en los ballets de la corte francesa. Así Mersenne, en 1636, describía la *sarabande*, para gran regocijo de los personajes cervantinos, como una pieza noble, de movimiento lento, inventada por los sarracenos o moros y llegada de España; pero no mucho antes, en 1583, Thoinot Arbeau, el famoso tratadista de las danzas cuya manera de bailar explica en su *Orchesographie*; no la conoce todavía, o no quiso darle entrada en ella. Y en cuanto a la chacona, su transformación sigue el mismo rumbo en los ballets y óperas de la corte de Luis XIV, cuando se hizo de regla terminar con ella, hinchada, ampulosa, grave y señorial, las óperas de Lully.

Junto a la zarabanda y la chacona alternan las folías, que integran con ellas lo

que podría denominarse como el trío clásico de las danzas de la *suite* y del *concerto* instrumental del período barroco. Las folías, *folies d'Espagne*, son, en manos de Corelli, motivo para sus transformaciones temáticas, en las que su arte del violín alcanza un punto insuperado. ¿Por qué no pasarían a Francia e Italia las otras danzas que aparecen como hermanas menores de ellas en los textos cervantinos y subsiguientes? Así encontramos en la novela mencionada “con la alegre zarabanda, el pésame y perra mora” en un intento de colarse por los claustros conventuales ^{LXVI}. ¿Se acordaría Cervantes, al dar a la zarabanda esa compañía, de la copla de cierto Alonso de Navarrete de Pisa, en un cancionero compilado por él mismo en Madrid en 1589 ^{LXVII}? Pues que allí se dice:

La Zarabanda está presa
que dello mucho me pesa;
que merece ser Condesa
y también Emperadora.
¡A la perra mora, a la perra mora!

¿O será que *zarabandas*, *pésames* y *perras moras* constituían un grupo de tres danzas que irían juntas por costumbre? Que chacona y zarabanda fuesen alguna vez atribuidas, por su nombre, al de alguna de sus danzarinas, es cosa admitida, y en el *Coloquio de los perros* (pág. 237) se dice: “sabe bailar la zarabanda y chacona mejor que su inventora misma”. Difícil precisar cuándo esas danzas llegan a España, si es que llegaron y no es que se inventaron allí, que es lo más probable. Cervantes las llama viejas en el *Retablo de las maravillas*, pero sólo es por comparación con el mozuelo que habla, para quien son más viejas que su abuela. Todo es relativo, y en cuanto a que intentaran colarse en los conventos es verdad que el propio padre Mariana lo admite, reconociendo que se bailó la zarabanda en ocasiones sagradas (las fiestas del Corpus de 1593) “en una de las más ilustres ciudades de España”, Sevilla, y que incluso se bailó en los monasterios. Sí, pero ¿qué monasterios, los del siglo XVI? La Real Academia Española, por boca de su *Boletín*, nos es testigo (véase la anotación ^{LXVI}).

Que era una danza mal vista la chacona en tiempos de Cervantes se atestigua en dicho *Coloquio* cuando dice Berganza que le pesa infinito ver que un caballero “se hace chocarrero y se precia que sabe jugar los cubiletes y las agallas”, es decir, como un juglar, y se ufana de que nadie sepa como él bailar la chacona. En cuanto a que *zarabanda* sea palabra de fantasía y que tenga algo que ver con *zarandear*, como supone Cotarelo, es cosa sin comprobación. En el *Viaje del Parnaso* encontramos:

Y con una zaranda que allí había,
no sé si antigua o si de nuevo hecha,
zarandó mil poetas de gramalla.

Pero Cervantes moteja de “poetas zarabandos” a aquellos de “la seta [‘secta’] almidonada”, “blancos, tiernos, dulces, blandos”, que adoban las palabras vulgares.

Zarabanda, *zambapulo* y *pésame dello* aparecen con otras danzas que consideraremos en seguida en el *Entremés de la cueva de Salamanca*, atribuyéndose su

invención al diablo en los propios infiernos. El baile llamado *pésame dello*, por el comienzo de la copla con que se bailaba:

Pésame dello, hermana Juana,
Pésame dello, mi alma,

se denomina aquí *Dello me pesa*, y al trío se le une un baile nuevo que, inventado por el pícaro Escarramán, lleva su nombre. O, puesto que se dice: "el famoso del nuevo Escarramán", puede deducirse, según lo hace don Adolfo Bonilla en sus notas a los entremeses cervantinos, que había dos bailes de ese nombre, uno viejo y otro nuevo cuando Cervantes escribía la *Cueva de Salamanca*. El tal baile era, como sus colegas, "de carácter lascivo y consistía en quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos", según lo atestigua el doctor Alonso Cano en sus *Días de jardín*, libro escrito en 1617, según Bonilla. Quevedo supone que el *baile del escarramán* y la *zarabanda* eran contemporáneos ^{LXVIII}. A lo menos, juntos los condenó el Consejo de Castilla en el año 1615; pero la protagonista de la *Gran sultana* no considera a todos esos bailes de modo tan intolerante, y así dice:

Mil zarabandas,
mil zambapalos lindos, mil chaconas
y mil pésame dello, y mil folías

que ha de bailar con gran escrúpulo de los músicos, porque las reinas, dicen éstos, cuando danzan en los saraos es guardando su honestidad, lo que no les parece compatible con aquellos bailes.

El *músico primero* hubiera querido trazar "quizá una danza alegre / cantada a la manera que se usa / en las comedias que yo vi en España", como aquellas que Jerónimo Velázquez introducía en las comedias en que tomaba parte el llamado Alonso Martínez; pero el deseo se queda así por falta de tiempo, que el músico dice ser falta de espacio, para organizar dicho bailecito. Esa es la única aparición de las tales danzas en las comedias de Cervantes, y en el *Quijote* no se hace alusión a ninguna, aunque sí a las seguidillas, que cantaba mientras hacía su camino el muchacho a quien la necesidad lleva a la guerra:

Si tuviera dineros / no fuera, en verdad.

Raro es que Sancho no conociese las endiabladas danzas en cuestión, por más que eran sevillanas mejor que manchegas; pero, en cambio, la Trifaldi le da noticias de cierto "género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban *seguidillas*" (II, 38; cf. anotación LV). Versos cantados y danzados en aquel famoso reino mitológico, y, por cierto, de tal manera que hace recordar las circunstancias propias a zarabandas y chaconas: "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". Bailes, pues, todos ellos, *por alto*, en contraste con las *danzas bajas* o *danzas por lo bajo*, sin levantar el pie, *rastreándolo*, y sin hacer cabriolas, saltos ni zapateas. Los *pasos por lo bajo* caracterizaban a las danzas de sarao, en la corte o en los

salones principales. Veremos en seguida un paso de danza rastreado cuando encontremos la *gallarda*, tan señorial, pero muy venida a menos en pies y manos de Escarramán y de sus coimas.

De las seguidillas, villancicos, coplas, romances cantados y bailados por Preciosa y sus compañeras ya se ha hecho mención, así como de la danza compuesta por ocho gitanas, cuatro viejas y cuatro muchachas, a quienes guiaba un gitano, gran bailarín, al son de un tamboril y de las castañetas. Era una danza cantada y de ella se destaca el romancillo hexasílabo que canta y danza Preciosa. Cuando en la composición de las danzas entran varias personas, como en este caso, lo que se baila no son zarabandas ni chaconas ni zambapalos, etcétera, pues que se advierte, sin mucho margen de duda, que estos últimos bailes son unipersonales o, cuando más, de una pareja; con lo cual se hace posible lo descompuesto de las actitudes, y no en el otro caso. También resulta comprensible que una agitación semejante, que habría de estar en la música tanto como en la manera con que se la danzaba, no pudiera pasar con propiedad a la escritura musical; y, en efecto, las danzas que con los nombres de *zarabandas*, *chaconas*, *jácaras* y *folías* (por citar solamente a las más reiteradamente mencionadas) aparecen en los tratadistas de guitarra como Sanz, con gran variedad en su repertorio danzable, y las que Briceño inserta en su tratado, romances y seguidillas, no sólo han perdido ya todo carácter, no diremos endemoniado como hubiera sido el caso para Sanz, sino incluso el nacional español.

De algunas danzas de más elevado rango que se bailaban en los salones del siglo xvi, en Italia principalmente, en España y en Francia, tenemos idea más clara, porque figuran en muchos tratadistas instrumentales del tiempo, entre ellos los vihuelistas españoles: tales son, por ejemplo, las pавanas y las gallardas, que iban normalmente unidas en la suite instrumental del xvii; no todavía en todos los vihuelistas, de manera que hay pавanas en Luis Milán, Venegas de Henestrosa y Valderrábano, pero no gallardas; ambas, en Alonso de Mudarra. Cervantes no menciona nunca la pавana, a la que tan reiteradamente se ha atribuido, por parte de los musicólogos que siguen demasiado fielmente a los diccionarios castellanos, un origen español. Y sólo menciona una vez la gallarda, en el *Entremés del rufián viudo*, un poco en són de burla. Una de sus comadres le pide que muestre “de la gallarda el paseo”, que no es sino una de las figuras de la danza. Dice la acotación que “tocan la gallarda; dánzala Escarramán, que le ha de hacer el bailarín” (de la compañía), y en habiendo hecho una mudanza, prosíguese el romance:

La Repulida comience
con su brío a rastrear.

La Repulida hace el paso *rastreado* que conviene al paseo de esa danza y, por lo que sigue, se deduce que se forman dos grupos de tres personas: Escarramán con la Repulida y la Pizpita; Chiquiznaque y Juan Claros con la Mostrenca; es decir, en el primero, un hombre y dos mujeres, en el segundo, una mujer y dos hombres: buen equilibrio en los danzantes, que se portan a pedir de boca:

¡Oh, qué desmayar de manos!
 ¡Oh, qué huir y qué juntar!
 ¡Oh qué nuevos laberintos
 donde hay que salir y entrar!

¿Bailaba la Repulida ese paso señorial en tan distinguida sociedad? Es posible, aunque tales danzas no eran allí las acostumbradas LXX. Por eso quizá se dice, al pedirle que comience el rastreado, que

ella fué la primera
 que nos le vino a mostrar.

De cualquier manera, el rascar y el bailar, todo es empezar. Pronto se cansan de la gallarda, cambian de baile y comienzan con una porción de danzas más; unas, ya conocidas nuestras; otras que aparecen ahora por primera vez. Dice el músico:

Muden el baile a su gusto
 que yo le sabré tocar:
 el *canario* o las *gambetas*,
 o *al villano se lo dan*,
 zarabanda o zambapalo,
 el *pésame dello y más*,
el rey Don Alonso el Bueno,
 gloria de la antigüedad.

Quien rompe la marcha con estos bailes nuevos es el Escarramán, tan contento por verse libre de sus cadenas. Es un baile unipersonal:

El canario, si le tocan,
 a solas quiero bailar,

al paso que cuando, terminado aquél, quiere bailar el villano “a lo burdo”, pide la compañía de los tres amigos, que lo danzan “como bien saben”.

Del baile del canario se han dado muchas explicaciones, un tanto ilusorias, comenzando por Covarrubias, que sostiene su origen en las Islas Afortunadas: es “un género de saltarelo gracioso que se trajo a España de aquellas islas”; sólo que antes que a España —donde no se le encuentra citado con claridad en fecha anterior a la de ese entremés—, habría llegado a Italia y a Francia. Caroso, en su tratado, 1581, lo conoce ya y lo describe con sus diferentes pasos; después lo recoge Thoinot Arbeau en 1589, dando por bueno lo de las Islas Canarias, si es que eso significa la *dance des Canaries* que, posiblemente, no es sino una de las *entrées* en un ballet de esta clase. El hecho de que en el tratado de vihuela de Pisador, que es de 1552, figuren unas *endechas de Canario* no autoriza a pensar que se trata de ese baile¹⁸, y Cotarelo dice, vagamente, que “los demás” lo citan unas veces como danza y otras como baile; si como danza, Caroso explica los pasos; si como baile, ya dice Moreto que “el Canario no es más que dar patadas”, es decir, que era un baile zapateado LXX.

¹⁸ ¿Melodías cantadas al són de la tonada del canario?

No parece infundado pensar que las gambetas, que aparecen detrás del canario en el entremés cervantino, tengan origen italiano, pero Diego Sánchez de Badajoz las conocía ya, y dice que es baile de infinitas mudanzas, de modo que

con violencia de vigüelas
bailaremos las gambetas,

violencia que no se acomoda a la vihuela de los vihuelistas, sino que ha de ser, sin equívoco, la guitarra, sea de cuatro, sea de más cuerdas. Bonilla cita ciertas coplas de Rodrigo de Reinosa donde ese baile aparece con otro que no parece mencionado más que en ese lugar:

Sé bien bailar las *coxetas*
trastocadas las gambetas,
que apuesto las agujetas
de saberlas bien brincar,

porque las gambetas eran al parecer lo que en Esquivel se llama un *cruzado* y en los franceses un *entrechat*, es decir, que se hace un movimiento de piernas, cruzándolas, mientras se está en el aire tras del salto. (En el pueblo de Ridaura [Gerona, comarca de la Garrotxa] se practica todavía un baile de corro titulado del *gambetó*. Los danzantes se visten con ropas de corte antiguo, dando a entender la antigüedad de la danza. Compárese este movimiento rápido de la *gamba* con el paso de baile francés llamado el *ru de vache*, siglos xvi-xvii). El *Diccionario de autoridades* lo entiende en este sentido técnico. En cuanto a las *coxetas* conviene recordar que *cox* es la 'pata coja', no sin semejanza con lo que en la danza antigua se denomina *ruade*, que consistía en apoyarse en un pie mientras se levantaba el otro, alternativamente. Bonilla cita también cierta curiosa *Crianza e virtuosa dotrina* del gallego García Dei, impresa a fines del siglo xv, donde se lee:

Después desto vi andar allertas
personas el *alta* con el *ioyoso*
y luego tras esto muy gracioso
andaban otros girona gambetas.

En la *Tía fingida* se acompañan, no con vihuelas, sino con la gaita zamorana, para acabar, más tarde, con un esturdión, que parece que haya de ser un derivado tardío o reminiscencia viva del viejo turdión francés, tordión en el castellano de Lucas Fernández, cuya danza se hacía salir a las calles de Salamanca en los días de las fiestas antes referidas. En Italia se denominaba *tordiglione*, y para Thoinot es una especie de gallarda de movimientos menos violentos. Con un turdión se acaba aquella famosa fiesta de la *Gloria de Niquea* organizada por la reina Isabel de Borbón y para la que el Conde de Villamediana (y se dice que con la colaboración de Góngora) hizo el argumento y los versos que hubieron de cantarse. Todavía un poco antes, en 1618, cuando la zarabanda no estaba mal vista como se atestigua en los tiempos cervantinos, se bailaba con el turdión en unas

fiestas reales celebradas en Lerma; aunque, como quienes las danzaron fueron unos vejetes LXXI, cabe pensar si no sería una parodia de ambas danzas.

Cuando el llamado Escarramán dice:

vaya el villano a lo burdo
con la cebolla y el pan
y acompáñenme los tres,

se deja ver claro que ese baile respondía a su denominación, y que era hecho por cuatro personas, dos de cada sexo. De su antigüedad en España da fe la cita de Bonilla de cierta Farsa de López de Yanguas, impresa en la primera mitad del siglo XVI, donde se lee LXXII:

PLAZER.—Baylemos a la barrisca!
TIEMPO.—No nos tañas la morisca
sino el villano de antaño.

El villano perduró largo tiempo en el teatro menor, y aún se le encuentra entrado el siglo XVIII, mientras que los guitarristas seguían tañéndolo junto a canarios, zarabandas francesas, gallardas, folías, marionas y chaconas, con algunos nuevos bailes que aparecen por entonces, como la *jota* y el *fandango indiano*, entre otros posteriores a Cervantes y anteriores a estos últimos LXXIII. Es de rigor que al danzar el villano se cante el estribillo que continúa en vigencia hasta hoy en el juego de niños que ellos denominan *villano* o *milano*:

Al villano que le dan
la cebolla con el pan,

conforme lo recoge Briceño en su viejo y pulido tratado. En los juegos infantiles, el villano no es enteramente una danza, sino un paso, que consiste en que el villano ha de pasar por una doble fila que hacen niños y niñas (como la doble fila de espadas, en la moresca) y, cuando el coro canta

si no le dan otra cosa
él toma la más hermosa,

el villano se agarra a la muchacha que rápidamente ha de evitarlo. En esta forma, el villano parece ser una reminiscencia de los *branles* franceses con figuras, como el *branle des lavandières*, *branle des chevaux* y tantos otros donde el remedo de determinados movimientos, propios de ciertos oficios, los incluye en la categoría de *brans guignolés*, pues que *guignoler* es remedar o imitar un tanto en són de burla. El juego infantil del Antón Pirulero, tan conocido en España y en América, puede dar idea de ello.

Del Rey don Alonso el Bueno que nombra Cervantes a continuación del villano, dice Cotarelo que era danza de comedia que aparece en una de 1542 LXXIV, y Bonilla recuerda cierta *Tragicomedia del paraíso y del infierno*, impresa en Burgos en 1539, donde aparece el comienzo del cantarcillo: "Rey Don Alonso, rey mi

señor”¹⁹. Correas lo trata desdeñosamente. En cambio, para Lope es un baile “grande y lindo”. Otro baile, tenido por exótico, se menciona en la *Ilustre fregona* cuando el asturiano, cantarín y animador de bailes, va diciendo, conforme canta, lo que los demás bailarines, mozos de mulas y mozas de parador, deben ir haciendo. Así dice:

De las dos mozas gallegas
que en esta posada están
salga la más carigorda
en cuerpo y sin devantal.
Engarráfela Torote,
y todos cuatro a la par
con mudanzas y meneos
den principio a un contrapás,

al oír lo cual, Barrabás, mozo de mulas, protesta, y es menester explicarle que “contrapás es un baile extranjero”. Es sabido que el contrapás es una parte del baile del Ampurdán conocido por *sardana*; pero en Caroso de Sermoneta, finalizando el siglo xvi, se le describe como baile italiano antiguo en su tiempo. No es excesivo recordar que *sardana* es una danza procedente de Cerdeña, país que en el siglo xv pertenecía a la Corona aragonesa, con Cataluña y Mallorca. Cotarelo menciona un pasaje de Quiñones de Benavente donde se dice cómo los danzantes van haciendo “gallardas vueltas / contrapasos nuevos”, con lo cual se sugieren tres danzas, ya que la vuelta o *volta* es un paso desprendido como figura de la gallarda. El carácter levantino y popular del contrapás se observa en la comedia hecha en 1524 para Germana de Foix con el título de *Colloquio en el qual se remeda el uso, trato, y pláticas que las damas en Valencia acostumbra hazer*. El caballero don Rodrigo invita a las señoras a bailar, ya que hay quienes ofrecen acompañar las danzas con la vihuela:

¿Quieren, pues hay tañedores,
que andemos un contrapás?,

pero la dama, a pesar de hablar en valenciano, dice al caballero que no quiere bailarlo, porque “nell nom se dar maña”, es decir, que no sabe hacerlo bien, y prefiere bailar “la dança de Alemaña”, que es una de las más viejas de todo el repertorio.

Es curioso que, fuera de las danzas de artificio o habladas, no se mencionen en el *Quijote* danzas de ninguna clase, ni señoriales en el palacio de los duques, ni burguesas en el sarao que se da en su honor en casa del catalán don Antonio, donde el Caballero baila hasta caerse al suelo, pero sin que se nos diga qué clase de baile es. El repertorio danzable de Cervantes, si se tiene en cuenta la gran cantidad de géneros y especies que mencionan los entremesistas de su tiempo, es, como se ve, bastante reducido. ¿Se limitaba a citar las danzas que había visto bailar a sus propios personajes? Eso equivaldría a pensar que sólo citaba los instrumentos que había oído sonar en manos o en bocas de sus demás criaturas, realistas unas, de fantasía

¹⁹ J. Ribera dice (*La música de las Cantigas*, pág. 84) que esta canción se cantaba con la tonadica árabe “calvi vi calbi, calvi orabi”.

otras. Mejor parece, sin que ello suponga menosprecio, que Cervantes se limitaba a repetir, poco más o menos, los vocablos que tenía en el oído, sobre música o danzas, sin que le preocupase mucho la variedad, la exactitud, que casi siempre era justa, ni mucho menos una erudición inoportuna.

CUADRO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES MENCIONADOS POR CERVANTES

DE CUERDAS		DE VIENTO O SOPLO	
	con arco		de madera
rabel		flauta	
vihuela (?)		pífaru (pifano)	
lira (?)		caramillo	
	pulsadas	chirimía	
		churumbela	
		dulzaina	
laúd		gaita	
vihuela		gaita zamorana	
guitarra		zampoña	
salterio			de metal
(h)arpa			
cítola		trompeta	
bandurria		trompeta bastarda	
lira		clarín	
	de teclado	corneta	
órgano		cuerno	
clavicómbano		bocina	
		trompa de París (?)	
		sacabuche	
DE PERCUSIÓN			
		albugues (?)	
		chapas	
		castañetas	
		tejoletas	
		sonajas	
		cascabeles	
		campanas	
		campanillas	
		cencerros	
		caja	
		atambor	
		tamboril	
		atabales	
		tamborete	
		tamborino	
		pandero	
		panderete	

CUADRO DE LAS DANZAS MENCIONADAS POR CERVANTES

de corte o sala	genéricas
gallarda (y su paseo)	de artificio o habladas
esturdión	concertadas
Rey Don Alonso	de espadas
	de cascabel
populares	de zapateadores
	de hortelauos
	de gitanos
seguidillas	
polvillo	pasos y mudanzas
zarabanda	
chacóna	
folías	
zambapalo	
pésame dello (dello	
me pesa)	
perra mora	
escarramán	
rastreado	
canario	
gambetas	
villano	
contrapás	

ANOTACIONES

¹ “Del mismo modo que él había leído la historia en la *Diana* de Jorge Montemayor...” (1, 5). “Y abriendo uno, vió que era la *Diana* de Jorge de Montemayor...” “y este otro que tiene el mismo nombre, cuyo autor es Gil Polo...” “y la de Gil Polo se guarde como si fuera del mesmo Apolo” (1, 6). De Gil Polo vuelve a hablar Cervantes en el *Canto de Calíope* que incluye en la *Galatea*. El calificativo de “muy pulido” para el rabel que el pastor guarda en su zurrón ocurre en Montemayor (ed. Michaud, Paris, pág. 15). Los pastores acompañan sus canciones con ese instrumento o con la zampoña: “Silvano tomó una zampoña, y, tañendo un rato, cantaba con gran tristeza estos versos”. Se entiende que haría una especie de preludio, como ocurre en Cervantes, y después cantaría. Desde el *Libro de Apolonio* aparecen cantores que se “acompañan” con la viola, después con el rabel: ha de comprenderse que la voz y el instrumento juegan alternativamente, como en la música de los trovadores (en este caso, la *vièle* toca el *refrain* que preludia a las estrofas); la alternación se hace más clara al tratarse de la zampoña. El canto “acompañado” alternativamente con ambos instrumentos se encuentra en la pág. 32: “Y templando los dos pastores sus instrumentos con mucha gracia y suavidad comenzaron a cantar lo siguiente...” Puede entenderse que los instrumentos tocan a dúo, pero los pastores cantan uno primero y el otro después. Canción a dos voces solas, pág. 258. Dos voces alternativamente acompañadas en la zampoña por otro tañedor, pág. 242. Soneto cantado sin acompañamiento, pág. 36; con un rabel, pág. 67; con un arpa, págs. 99, 134, 142, simultáneamente la voz y el arpa; posiblemente también cantaba el pastor, pág. 67, al mismo tiempo que tocaba su rabel. “La melodía con que tañía”, significa ‘lo melodiosamente que tañía’, ‘lo melodioso de su tañer’, pág. 133, conforme se dice a seguida: “la gracia con que cantaba”. Canto acompañado por una dulzaina y un arpa, pág. 99. El “concierto que parecía una

música celestial" de tres trompetas y un sacabuche es semejante a las sonatas "pian e forte" de Giovanni Gabrieli, en Venecia, por la misma época que la *Diana* (1563), que se prolongan en las *turmsontaten* alemanas durante el siglo xvii, como las de Johann Pezel (Pezelius). "Acabado de cantar este soneto, pararon un poco, tañendo cuatro vihuelas de arco, y un clavicordio, tan concertadamente...", pág. 100. "Acabada esta canción, comenzaron a sonar muchas diversidades de instrumentos, y voces muy excelentes concertadas con ellos...", pág. 101. Se estudia la música y la poesía en la *Academia salmantina*, pág. 126; laúd, arpa y salterio en concierto, pág. 150; responden alternativamente un coro de ninfas y otro de pastores, acompañándose éstos con sus rabeles y una zampoña, "con tan grande concierto y melodía que los presentes estaban como fuera de sí". Flauta, rabel y canto, pág. 249. Villancico "a tres", pág. 68, cantado y tocado. Silvano canta el "villancico pastoril antiguo":

Quien te fizo, Juan, pastor...

presentado como "diálogo para cantar" por Lucas Fernández; a tres voces, por Badajoz (*Cancionero* de Barbieri, núm. 360), y con música de vihuela por Esteban Daza (*El Parnaso*, Valladolid, 1576). El mismo Montemayor glosa este villancico en su *Cancionero* de Zaragoza, de 1561. Silvano, en la *Diana*, cambia el primer verso por razones de oportunidad, con lo cual se dice:

Dí, ¿quién te ha hecho pastora
sin gasajo y sin placer,
que tú alegre solías ser?

("Que tú alegre", aquí; "qué alegre" en Badajoz. "*Rabé dominguero*", sigue diciéndolo Badajoz). Silvano cambia la copla del villancico y lo mismo hace Esteban Daza, quizá por cuenta propia o siguiendo a otro poeta. *Música* por 'canto', págs. 215, 220, 232. Un pastor canta "esta mote antigua", con glosas propias: "Ven ventura, ven y dura", pág. 232.

... "Sus infinitas virtudes... dejándolas a que los nuevos Fidias y Lisipos busquen mármoles y bronce adonde grabarlas y esculpir las" (*Novelas ejemplares*, didáctica).

"Cantaba con tan maravillosa y suave armonía" el hombre que estaba sentado frente a la posada del Sevillano (*La ilustre fregona*, ed. *Bibl. Aut. Esp.*, pág. 190): es lo mismo que "cantar con melodía" (*Los baños de Argel*, Colección Universal, pág. 49). Un ruiñeñor canta con "divina armonía" en *La gran sultana* (*ibid.*, pág. 49); en seguida se dice que es un "cántico", pág. 51. El són de un pífar y el de "un ronco y destemplado tambor" hacen una "confusa, marcial y triste armonía" en el *Quijote* (II, 36). Los "cantos no aprendidos" de los pajarillos (*Viaje del Parnaso*, ed. *Bibl. Aut. Esp.*, pág. 694) son "no aprendidas voces" en el *Persiles* (*ibid.*, pág. 613); voces, en los instrumentos de metal, se mencionan también en el *Viaje del Parnaso*, pág. 695. "La sabrosa armonía de las aves que ya comenzaron con su dulce y concertado canto a saludar al venidero día" (*Galatea*, *ibid.*, pág. 72), "suave armonía de los dulces pajarillos" (*ibid.*, pág. 13; otras menciones semejantes en págs. 24, 83, 91). Cervantes prefirió no entrar en puntualizaciones como Berceo (unas aves "tenien la quinta, e las otras doblavan, otras tenien el punto", que es la polifonía del "organum") o en el arte, un tanto excesivo, de los ruiñeñores de Espinel: "admirándome de ver con cuánto cuidado se van poniendo delante de los hombres para que oigan la melodía de su canto, a veces llevado el canto llano con la quietud del tenor, y luego con la disminución del tiple, convidando al contrabajo

a que haga el fundamento, sobre el que van las voces saliendo a veces sin pensar [?] con el contralto. . ." (*Marcos de Obregón*, descanso XVIII. Cf. DANTE, *Purgatorio*, XVIII, 17: "gli augeletti . . . cantando, riceveano intra le foglie/che tenevan bordone alle sue rime").

ⁱⁱⁱ Algunas fechas: Morales, c. 1500-1553; Salinas, 1513-1590; Guerrero, 1528-1599; Victoria, entre 1540 y 1545-1611. Domenico Theotocópuli, el Greco, 1541-1614; Ribera, 1588-1656; Zurbarán, 1598-1662; Velázquez, 1599-1660; Murillo, 1618-1682.

^{iv} *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, lib. IV, cap. VII. Cf. "se solemnizó el generoso banquete al són de muchos pastoriles instrumentos, sin que diesen menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbra" (*Galatea*, pág. 41).

^v "En estas peregrinaciones acabó Cervantes de visitar las magníficas y deleitosas ciudades de Italia: Génova, Luca, Florencia, Roma, Nápoles, Palermo, Mesina, Ancona, Venecia, Ferrara, Parma, Plasencia y Milán, de las cuales dejó tan bellas y exactas descripciones en muchas de sus obras". MARTÍN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1819, pág. 29. Un recuerdo, que parece de algún episodio todavía vivo en la memoria de Cervantes, es el que se cuenta en el *Persiles*, lib. III, cap. XIII: "Otro día pisaron la tierra de Francia, y pasando por Lenguadoc entraron en la Provenza"; allí se encuentran con un criado del joven Duque de Nemours, "caballero bizarro y muy discreto . . . recién heredado . . ." Italia está presente en otras páginas de esa obra y en las de la *Fuerza de la sangre*, el *Licenciado Vidriera*, el *Amante liberal*, la *Señora Cornelia*, en el *Quijote* y en el *Viaje del Parnaso*. Sus recuerdos gastronómicos y libatorios figuran entre lo más importante.

^{vi} La *prima*, en la guitarra tanto como en el raro estilo, no significa perentoriamente la primera cuerda del instrumento, aunque quizá Cervantes juega con esa idea. Así dice en la *Entretenida*: "De los danzantes la prima / es este barbero nuestro". La prima, seguramente por extensión del vocablo guitarresco, viene a significar lo sobresaliente, lo eminente. Por lo demás, la cuerda que Espinel habría añadido a la guitarra vulgar no es ésta, sino, al contrario, la más grave. Más adelante hablamos de ello.

^{vii} Don Luis Milán, el más famoso de los vihuelistas y autor del primer tratado conocido de música para "vihuela de mano" (*El Maestro*, Valencia, 1536), tenía pretensiones de poeta. Gil Polo, generosamente, lo recuerda en su *Diana enamorada* (Valencia, 1564), época en que Milán estaba en el apogeo de su nombradía. Aunque lo apellida Millán, no cabe duda de que es a Milán y no a otros músicos coetáneos a quien se refiere, porque lo llama "segundo Orpheo", siguiendo la corriente al vihuelista, que de sí mismo dice que si Orfeo fué el

... primero inventor
por quien la vihuela parece en el Mundo
si él fué el primero, no fué sin segundo,

que, naturalmente, era el propio Milán. Pero, cuando a seguida de la cuarteta que Gil Polo dedica a su paisano llegan otras, sin más separación que un punto y coma, alabando a un autor de heroicas rimas

que han de poder nombrársele delante
Cino Pistoya y Guido Cavalcante,

no es a Milán a quien se refiere, sino a otro poeta llamado Falcón. Milán, como poeta y prosista, muestra una modestia notoria en ambos aspectos en su libro *El Cortesano*, que en los últimos años de su vida escribe en imitación del de Baltasar Castiglione, probablemente con gratos recuerdos de tiempos felices en otros de miseria (Valencia, 1561, sin contar un librito de *Motes de damas y caballeros*, 1535, por el tiempo en que comenzaba a imprimir *El Maestro*, en donde se contienen versillos bastante zafios). En *El Maestro* se insertan también algunas poesías que comentaristas suyos consideran anablemente como “discretas”. Pero Joan Fernández de Heredia, poeta de la corte de Germana de Foix, y a quien Milán moteja de envidioso de sus propios méritos, se burlaba lindamente del músico en su calidad de poeta:

Si de vihuela apeáis
y trováis y componéis,
tomáis lo que no sabéis,
y lo que sabéis dexáis...

y añade, no contento con eso:

Si trováis por no callar
no lo debéis de decir,
que a todos haréis reír
y alguno os hará llorar...

Milán por esta época debía pasar por una negra miseria. El propio Fernández alude a un paje que dicen era hijo de Milán; lo considera en un “todo como su padre”

viendo que anda tan desnudo
en vestir y en ser agudo.

Esto explica la alusión que Milán hace a las damas de su tiempo “que tanto os han dado de mano” al prologar su *Cortesano*, y aclara, al parecer, que la fecha de su composición no es muy anterior a la de su impresión, como supone Morphy (cf. A. PAZ Y MELIA, en *Revista de Archivos*, 1876; BARÓN DE ALCAHALÍ, *La música en Valencia*, Valencia, 1903).

viii En el acto del “donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, el cura examina el *Tesoro de varias poesías*, cuyo autor es amigo suyo, pero considera necesario “que este libro se escarde y limpie de algunas bajezas que entre sus grandezas tiene”, ponderando a continuación las excelencias del *Cancionero* de López Maldonado. En la *Gitanilla*, Preciosa menciona el *Romancero general*.

ix EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mo-jigangas desde mediados del siglo xvi a mediados del xviii*, Madrid, 1911; Introducción general, pág. 266.

x *El celoso extremeño*, pág. 177.

xi Se cita corrientemente como un caso temprano de máquinas en las representaciones las que se emplean en la basílica de Elche, en la anual representación de

la llamada "festa" o "misterio" de Elche, el día de la Asunción de la Virgen. Un ángel desciende del cielo dentro de una *mangrana* (granada), que, al abrirse, esparce copos de oro laminado. Al final, la Virgen asciende al cielo en un aparato donde se coloca un clérigo portador de una estatuilla de la Virgen y tocadores de guitarras que hacen sonar su música mientras ascienden a la cúpula de la catedral, donde se abren unas nubes pintadas, tras de las cuales desaparecen. La mangrana no es única en estas representaciones de la región levantina de España, pero no hay referencias fidedignas acerca de la época en que comenzaron a usarse. José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí, en su citado libro *La música en Valencia*, piensa que la tramoya del *Drama de Elche* (como lo denomina) con su ascenso de la Virgen, etc., es anterior en un siglo a Cervantes, sin que nos dé razón alguna.

Hay una mangrana en Valencia, en una fiesta pública, no religiosa, de 1599 (cf. ALENDA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, documento núm. 421). Para la utilización de máquinas en los templos españoles, carros en las fiestas del Corpus, etc., cf. ADOLFO SALAZAR, *La música en la sociedad europea*, vol. I, págs. 119 y sigs. Para las mascaradas, naumaquias y representaciones cortesanas en tiempos de Felipe II y Felipe III, *ibid.*, vol. II, págs. 80 y sigs.; COTARELO Y MORI, *ob. cit.*, vol. I, pág. xxxii. Para las nubes, paraísos, etc., en las representaciones italianas, cf. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*; Torino, 1891. En una *rappresentazione* florentina del siglo xv acerca de Santa Cecilia, "il cielo s'apre e gli Angeli vengono per l'anima", lo cual se consigue mediante las tramoyas o *ingegni*. Hay otros casos análogos, porque estas ascensiones constituían un tópico del momento. Más fácil que subir los cielos es desaparecer por el escotillón o *trappe* en los misterios franceses. Los caps. ix, x y xi de la obra de Ancona, lib. II, son muy interesantes respecto a este particular, tanto por lo que se refiere a las escenificaciones francesas como a las italianas. Más fácil es ver las obras de SYMONDS, *Renaissance in Italy* (New York, 1935, vol. II, págs. 51 y sigs.) o de BURCKHARDT, parte V, vol. viii.

xii *Apollo e il pitone*, tercer *intermezzo* en las fiestas para el matrimonio de Fernando de Médicis con la princesa Cristina de Lorena, en Florencia, 1589. Poema de Ottavio Rinuccini, música de Luca Marenzio, escenografía de Carraci, reproducida por Buontalenti. Apolo baja del ciclo, espada en mano, mientras que el dragón queda malherido en el suelo. Cf. G. KINSKY, *A history of music in pictures*, Leipzig, 1929, pág. 154. Otras ilustraciones de fiestas posteriores pueden verse algunas páginas adelante, en el mismo libro.

xiii Los carros aéreos, monstruos, grutas y demás invenciones de la escenografía renacentista proceden de la fantasmagoría de los libros de caballerías. Véase una relación en MORATÍN, *Orígenes del teatro español*, Buenos Aires, 1946, págs. 40 y sigs. f. L. B. CAMPBELL, *Scenes and machines in the Renaissance* (máquinas, juegos de luces, nubes, monstruos marinos, navíos, carros que viajan por el cielo, como en Filippo Baldinucci, 1626-90). ALLARDYCE NICHOLL, *The development of the theatre*, London, 1937.

xiv MORATÍN, *ob. cit.*, págs. 43 y sig. También dejaron memoria las fiestas que Felipe III manda hacer en la misma capital castellana en 1605, con motivo del bautizo del príncipe don Felipe. El *inventor* de los carros triunfales que desfilaron por las calles de Valladolid fué Tomás Gracián Dantisco, a quien encontraba Miguel de Cervantes en la antecámara del duque de Lerma; Cervantes vivía a la sazón en aquella capital. Se hicieron saraos (alguna vez escrito *serao*) y máscaras, una de ellas "disfrazada a lo pícaro". Cf. ALENDA, *ob. cit.*, págs. 141 y sig.

xv *Balet Comique de la Royne / faict aux nopces de monsieur le Duc de Joyeuse et / de madamoyselle de Vaudemont sa soeur / par / Baltasar de Beaujoyeux valet de Chambre du / Roy & de la Royne sa mere / A Paris / Par Adrian le Roy, Robert Ballard et Manert Patisson, Imprimeurs du Roy M. D. LXXXII / avec Privilege* ("Henrico III, Regi Francorum et poloniarum Christianissimo"). La ortografía *balet* y *ballet* está todavía indecisa en este momento. Colaboró en él el "sieur de la Chesnaye", autor de la parte poética de la obra, pero la trama era invención de *Beaujoyeux*, quien indicaba al poeta lo que deseaba. La música fué encargada a Beaulieu, músico de la reina, y a *maistre Salmon*, de la cámara del rey. La parte de pintura estuvo a cargo de *maistre Jacques Patin*. *Beaujoyeux* escribe un largo prólogo explicando la historia y motivos de la obra y la razón del nombre, que consiste en el hecho de haber dado unidad al argumentto, es decir, como una "comédie", por lo cual no se trata de un *balet* a secas, sino de un *balet comique*, y no de una *comédie ballet* (como se dirá más tarde), porque "J'ai toutesfois donné le premier tittre et honneur à la dance, et le second à la substance, que j'ay inscrite comique, plus pour la belle, tranquille et heureuse conclusion ou elle se termine, que pour la qualité des personnages, qui son presque tous dieux et deesses, ou autres personnes heroiques. Ainsi j'ay animé et fait parler le Balet et chanter et resonner la Comedie: et adioutant plusieurs rares et riches representations et ornements, ie puis dire ainsi contenté en vn corps bien proportionné, l'oeil, l'oreille et l'entendement". El espectáculo duró desde las diez de la noche hasta las tres y media de la madrugada. Todos los aparatos y máquinas "ie fey dresser en la grande salle de Bourbon, lieu ou mes dites inventions ont esté executees et mises a effect". El autor insiste sobre el vocablo *invenciones*, las cuales, por lo que a la parte escénica se refiere, consisten en carros, cielo estrellado y una cúpula de materia resistente donde hay músicos que responden a otros que cantan o tocan en "vn petit bocage" colocado en medio de la sala. Hay una fuente, grutas con sirenas y, al fondo, el jardín de Circe, diosa que da el nombre a la fiesta. Una infinidad de conejos corrían de un extremo a otro en el fondo del bosque. Pan tenía en la mano derecha "ses flageolets ou tuyaux dorez, desquels il devoit sonner en temps ordonné. Au dedans de la grotte et derriere l'huy d'icelle fut disposee la musique des orgues doulces, pour iouer aussi en temps et lieu..." Las luces tienen forma de pequeños navíos, llenos de aceite. La bóveda era de madera, con nubes de oro, iluminada por luces ocultas. "Au dedans de cette voulte y auoit dix concerts de musique qui y fut chante: laquelle par ses voix repercussieues, aucuns de l'assistance estimerent estre la mesme voix qui fut convertie en air repercussis, appelé depuis Echo..." El jardín estaba rodeado por "balustres dorez d'or de ducat et d'argent bruny", plantas olorosas, árboles frutales... todo contrahecho con oro, plata, sedas y plumas de los colores necesarios. "Le silence ayant esté imposé on ouit aussit tot derriere le chateau une note de hauts-boys, cornets, sacqueboutes et autre doux instrumens de musique desquels l'harmonie estant censee" comenzó la especie de loa que el sieur de la Roche recita ante el rey. Luego viene la "complainte" de Circe, que ha perdido un caballero y se retira irritada. Tras de hacerse el silencio, salen tres sirenas y un tritón. "En cet equipage entrerent en la salle chantant la chanson suivante: a chacun couplet de laquelle, respondoit de la voulte d'or l'une des musiques, toute a voix" (sigue la música a cuatro partes). Luego danzan y se suceden nuevos números o "entradas"; entre ellas "la fontaine commença a marcher vers le siege du Roy avec la musique d'instrumens et de voix" (a cinco partes). Glauco y Tetis cantan un diálogo al fin de cuyos "couplets" responde toda la música de los tritones "reprenant les deux derniers vers". "Toutes les stances se chanterent soubz ce chant icy, reste la dernière qui est interlocutoire". El ballet propiamente dicho comenzará entonces, cuando salen de "les deux treilles, dix violons, cinq d'un costé et autant de l'autre" y, vestidos de blanco y oro, "commencerent a iouer la premiere entrée du Balet"... con

doce náyades, que tan pronto fueron vistas por los violines "ils changerent de note et de son pour entrer en la seconde partie de l'entrée du Balet". La danza se forma de "douze figures de Geometrie toutes diverses l'une de l'autre: et sur le dernier passage les violons iouïrent vn son fort gay, nommé la Clochette". Con eso termina el primer acto ("le precedent acte"), a lo que sigue "le second intermede" con sátiros que tocan flautas mientras uno solo canta, cosa que agradó mucho a toda la asistencia "pour estre l'invention de la ditte musique nouvelle et pleine de grande gayté". A cada mudanza respondía una de las músicas de la bóveda dorada (a cinco partes). Más tarde salen las Driadas y *recitan* versos. Pan comienza a tocar su *flageolet* "duquel il a esté jadis l'inventeur" y suenan entonces los órganos dentro de la gruta con una música "douce et plaisante" que dice ser "d'orgues sourdes". Se repiten pasajes de músicas anteriores con sus danzas a fin de establecer mejor equilibrio en la construcción del ballet. El tercer intermedio está a cargo de las cuatro virtudes, "deux d'entre elles iouïoyent de luts, et les deux autres chantoyent..."; de este modo "*dirent la chanzon suyvante*", a la que responde la bóveda, en una música de "douze instruments sans voix" (pero la música que se inscribe a continuación solamente está escrita a cinco partes). Todos los músicos de la bóveda se unen con gran "douceur et harmonie" cuando aparece el carro de la Gorgona (a seis partes). En otra escena entre Minerva y Júpiter, "la musique de la voute dorée commença a chanter auec nouveaux instruments et differents des precedens: la plus docte et excellent musique qui iusqu'a lors eust esté chantée et ouye", en un total de "quarante musiciens, voix et instruments". Hay después una complicada pantomima entre Circe y sus ocho sátiros mientras suena música de violines, a continuación de lo cual comienza "l'entree du Gran Balet composé de quinze passages, disposez de telle façon qu' a la fin du passage toutes tournoyent toujours la face vers le Roy". Siguen cuarenta pasos de ballet en disposiciones geométricas, ya en cuadrado, ya en redondo, ya en triángulos, y en cadenas, con gran diversidad de *sones*, los unos graves, los otros alegres, o en triple y más variedades. Acaba la fiesta entregando los caballeros a las damas medallas de oro donde figura un animal simbólico y un mote elegido alusivamente, y sigue luego el *gran Bal* con todos los príncipes. "Monsieur le Bastard" había elegido por símbolo el buho, y este gracioso mote: "Artis vigilantia custos". (La música, en transcripción moderna, ha sido publicada en *Chefs d'oeuvre de l'opéra français*, Paris, c. 1880).

xvi La fiesta que bajo el título de *La gloria de Niquea* hizo dar en Aranjuez la reina Isabel de Borbón, el 8 de abril de 1622, para festejar el reciente cumpleaños de Felipe IV, su esposo hacía varios años, es una consecuencia, a no muchos años de distancia, de la organizada por Enrique III y Catalina de Médicis. Isabel de Borbón era hija de Enrique IV, tío del anterior, que no había tenido hijos y cuyos hermanos varones habían muerto antes que él (1589). Fué ese período uno de los más agitados de la historia de Francia, con sus interminables guerras civiles y religiosas entre protestantes y católicos. Es interesante compararlo con el período coetáneo de la historia de España, porque ayuda a comprender la trayectoria ascendente de Francia y la descendente de España con Felipe III, Felipe IV y Carlos II. El cotejo de los ministros-favoritos de unos y otros monarcas es ya elocuente: Sully es el de Enrique IV; el duque de Lerma y su hijo, Uceda, los de Felipe III, el Piadoso. Richelieu lo es del dulce Luis XIII, "roy très chrétien". Olivares y su "todo es mío" señalan la época de Felipe IV, que procesa por ladrones a los ministros de su padre, mientras que los suyos no les iban en zaga. Mazarino sigue a Richelieu, y Colbert a ambos, llegado Luis XIV, que decide ser su propio primer ministro. La dinastía española de los Austrias se acaba con Carlos II, el mentecato, a quien seguirá el quinto Felipe, nieto del Rey-sol. La *gloria de Niquea* no es, en España, sino un reflejo de aquellos espectáculos fastuosos, con un fausto sin duda grande, aunque

ya en escala más modesta. Aun así, supuso un derroche gigantesco, sufragado en gran parte por el conde de Villamediana, Don Juan de Tassis (Tarsis), Correo Mayor de Su Majestad y a quien se decía (o se decía él) enamorado de la reina, arrogancia que le costó la vida. La fama de rumboso de Villamediana venía ya desde Nápoles, donde había colaborado espléndidamente en las fiestas dadas allí por el conde de Lemos, entonces virrey, para celebrar el casamiento de "los serenísimos Príncipes de España con el Rey e infanta de Francia", fiestas que se dieron el 13 de mayo de 1612. (Cf. ALENDA, *ob. cit.*). Villamediana, ayudado según se dice por don Luis de Góngora, redactó el argumento y orden del espectáculo, sin duda a la vista del libro de Beaujoyeux, que había sido mandado imprimir por Enrique III, al parecer para que sirviese de ejemplo, esta vez bien atendido. Figura la *Comedia de la gloria de Niquea* en el volumen de "Obras de Don Ivan de Tarsis, Conde//de Villamediana//y Correo mayor de su magestad//Recogidas por el Licenciado Dionisio Hipólito de los Valles//Corregidas y aumentadas, y aora de nuevo añadidas en esta última Impresión", que se hace en Zaragoza por Juan de Lanaja y Quartanet, "Impressor del Reino de Aragón, y de la Vniversidad, año de 1634". Como Villamediana tenía fama de deslenguado (por más que sus ataques a los nobles ladrones fueran justificados hasta más no poder), el reverendo fray Pedro de Alcomodel, que da la aprobación a la impresión del libro, dice que las piezas que contiene "ni pican en obscenidad ni son mordaza". Tampoco recogió estas composiciones picantes don Emilio Cotarelo en su comedido estudio biográfico del conde (Madrid, 1886); pero sí lo hace en el suyo don Narciso Alonso Cortés (Valladolid, 1928), añadiendo suposiciones de carácter escatológico que dan una nueva hipótesis a la muerte del conde, ocurrida el 21 de agosto de 1622, meses después de la fiesta de Aranjuez, cuyo final trágico, incendiado el teatro y en peligro la vida de la reina (que según la leyenda fué tomada en brazos y salvada por el conde) habría sido la causa de que Felipe IV o el Conde-duque decretaran la muerte de Villamediana. Éste, naturalmente, nada dice, en su redacción de la comedia, acerca de tal suceso*; pero, discretamente, queda aludido, sin muchos detalles, por don Antonio Hurtado de Mendoza, que vuelve a describir la fiesta (el texto de Villamediana habría sido una especie de libreto comentado y el de Hurtado de Mendoza la narración de un testigo presencial) en sus "Obras líricas, y cómicas//divinas, y humanas con la celestial ambrosia//de aquel canoro cisne, el más pulido, más aseado y el más Cortesano Cultor de las Musas Castellanas Don Antonio Hurtado de Mendoza... Segunda impresión... Madrid, en la Oficina de Juan de Zúñiga..." sin fecha. (Aprobación, 30 de mayo de 1728, Privilegio, 7 de octubre de 1728). Villamediana titula su relato como *Comedia de la gloria de Niquea y descripción de Aranjuez*. Hurtado de Mendoza lo cuenta por partida doble, la primera vez en prosa, sin otro título que *Sitio de Aranjuez*; la segunda vez, en verso, como *Relación de la fiesta de Aranjuez*.

La *Circe* de Beaujoyeux había servido para dar a la reina Luisa la cantidad de adulación que era de norma, cuando un *baladin* pregunta a otro y es respondido:

—Est donc Iunon?

—Tu te deçois.

—Est-ce la Iunon des François?

—Ce n'est Iunon: c'est Loyse...

En la *comedia* de Villamediana, la reina Isabel es la "deidad de la hermosura",

* Si después de la comedia se representó, en efecto, la de *El vellocino de oro*, de Lope, el incendio ocurriría en esta obra. Alfonso Reyes dice que el incendio fué en el segundo acto de la comedia de Lope. Cf. COTARELO Y MORI, *El Conde de Villamediana*; Madrid, 1886, págs. 127 y sigs.; ALFONSO REYES, Góngora y La Gloria de Niquea, en RFE, 1915, II, págs. 274-282.

que aparece al terminar la obra en una especie de apoteosis floral, musical y danzable. A diferencia de la francesa, en la española solamente intervinieron damas, todas de la corte, a más de una negra esclava, de bella voz, que representaría el papel de "la Noche". El conde describe el lugar de la fiesta como "nuestro Español Parayso, gozando Aranuez el nombre de Real Sitio, por ser deleytoso recreo de los Reyes de España, donde el común hipérbole de la naturaleza compite con el arte". Y, en efecto, toda la relación está escrita de acuerdo con el "común hipérbole" del tiempo y el de esas ocasiones. "Despeñóse el sol, y entre nubes de oro y púrpura encaminó su carro a los campos américos, dando lugar a la noche más serena y apacible que regalaron auras suaves y templados zéfiros". Era el mes de abril, en la planicie castellana. "Había más de mil y veinte y dos luces que son las Estrellas que conoce la Astrología". "Sonaron instrumentos músicos en diferentes coros, y la Señora Infanta, y Damas salieron a dançar una máscara", dejando el teatro "entre consonancias de nuevos instrumentos". Llega un carro de donde sale la voz del Tajo: "Del Tajo (Gran Phelipe) la corriente soi". Se esparcen aromas y perfumes y "en un águila bañada en ascuas de oro que batiendo las alas parecía que le servía de alfombra la región del ayre baxó otra Ninfa"... Salen cuatro ninfas más; "tocaron dentro acordadas vihuelas y tiorbas, y ellas cantaron estas dízimas". Comienza entonces la fábula, cuyo trasunto es el de "la gloria de Niquea, libre de los encantos de Anaxtarax su hermano, por Amadís de Grecia". Unos pastorcillos aparecen para poner en antecedentes a la concurrencia; pero eran meninas de la corte, pues que "es sobrada advertencia el dezir que toda la fiesta la representaron solas mugeres, y en traje suyo, con aquella honestidad y decoro que se deve a señoras y a los ojos de su Magestad y Príncipes y a los de la Reyna nuestra señora, que acompañó a sus Damas dos vezes en el Sarao, y en la muda representación de un Teatro que parece con su presencia, que excedió los límites de lo humano". En la primera escena dice Danteo:

Escucha los instrumentos
que son de su voz heridos,
suspensión de los oídos
y lisonja de los vientos...

y, a continuación, "dieron con admiración algunos passos, y la música de la Capilla Real, con tanto extremo diestra, en acordadas voces cantó esta redondilla:

sirenas escucha el Tajo
en su esfera de cristal...

Robó el último acento el de un clarín que en agradables quiebro resonaba, respondiendo los ecos en las grutas, donde se peina el Tajo; fué su agradable música precursora de los passos de Amadís..." La noche canta. "Tocaron dentro una vihuela, y la buena de la Noche suspendió los aires con tan regalada voz que honró las mayores consonancias de la música, y de suerte regaló los oídos, que fué milagro del encanto no dormirmos todos" (como Amadís; pero en ese tiempo, y desde mucho antes, los efectos dormitivos de la música se consideraban como uno de sus encantos. Lully mismo fué famoso por sus *symphonies de sommeil*). "A la blanda repetición de la postrera sílaba despertó los aires tan agradable ruido de músicos paxarillos, si bien fueron instrumentos que lo parecían". Baja una nube que se abre esparciendo oro. Dentro estaba la "Aurora", que canta, en *eco* con Amadís: "Esta acción concluye: —Huye./Llega y resuélvete. —Vete./¿Tu valor de aguarda?—Guarda...", etc. Se abre la montaña. Déjanse ver cuatro columnas. Se derriban. Brotan cuatro gigantes armados... "En passando Amadís de las columnas, salieron dos encantadas ninfas dançando al són de violines..." y luego cantan. "Con más coros

de música, que pidió el desseo, se abrieron las puertas de aquella encantada Gloria... Allí aparece la reina de la hermosura, que no es sino doña Isabel. Amadís le dirige versos recitados, no cantados, y, sin música, se termina el acto, o *scena*.

La segunda comienza cuando "al compás de un acordado instrumento salió una ninfa cantando este soneto..." "Para animar a Albida cantó un coro de música desta suerte..." "En estas suspensiones estava Lurcano quando un coro de música le dió esperança con esta letra..." Aretusa, que fué la ninfa "que dixo la loa al festivo estruendo de acordadas voces, regaló con la suya..." Niquea aparece y dice para acabar la escena: "Comiença la dança Albida/y tú la sigue, Lurcano". "Cerróse la montaña y cubrióse el Teatro y en tanto que los músicos cantaron el soneto de la segunda scena, se bolbió a dividir el monte..." Un jardín deleitoso con fuentejillas y macetones de flores aparece rodeando a la reina, que descende con sus damas, "y al compás de dulces instrumentos dançaron, con que tuvo fin la fiesta". Por lo que se refiere a Villamediana como poeta, Cervantes lo cita un tanto adulatoriamente en el *Viaje del Parnaso*. Lope, en el *Laurel de Apolo*, lo alaba junto a otros como Herrera y Maldonado. Con todo eso, se afirma que alguno de sus sonetos sea de Góngora, que lo protegía de ese modo, y se recuerda, al punto, la generosidad del prócer*.

La descripción de don Antonio Hurtado de Mendoza es mucho más detallada que la de Villamediana, y ese afán de dar más pormenores debió ser lo que le llevó a escribirla. No podemos hacer más larga esta cita, pero conviene mencionar alguno de sus puntos, como cuando dice, haciendo el eco a Beaujoyeux, que una cosa así "no ha menester llamarse fiesta". "Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de Comedia, y se le *da de invención*", es para "desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aun oy Italia presume tanto de gentil". "A fabricar el aparato de la invención de su Magestad vino a Aranjuez el capitán Julio César Fontana, Ingeniero Mayor y Superintendente de las Fortificaciones del Reyno de Nápoles, hijo de aquel tan celebrado Arquitecto por las fábricas de Sixto V, y comparable artífice con su Padre". Da las dimensiones del teatro (115 pies por 78 de ancho), todo en orden dórico, y salen a relucir los *balustres* de oro y plata de Beaujoyeux, con los que Hurtado se enreda un poco y los llama *valuastres*. Para comenzar la fiesta, "hizo señal la música de trompetas, y chirimías, que salían el Rey y los Infantes al sitial de sus asientos y luego salieron al tablado muchos violones, y el Maestro de dançar con ellos, y dando lugar los Menestriles a los instrumentos, se abrieron dos puertas y se empezó una gallarda máscara..." Cada vez que aparecen los carros, dice Hurtado que "bolbió la música". Las cuatro ninfas que cantaron, según Villamediana, después del episodio del águila, son tres en Hurtado, sin que éste cite vihuelas ni tiorbas. Pero, tras de la Loa, "dióle las gracias [a la dama que recitó] la armonía de toda la música y la voz de todo el auditorio". Tampoco detalla lo de los instrumentos que imitaron "lo festivo y armonioso de las aves al nacer el sol". El narrador es más explícito cuando Amadís llega a la peña y "oía diversas voces, que en las galerías altas del aparato se dividían en quatro coros, unos enfrente de otros, que se formaban de la Real Capilla con varios instrumentos, unos de guitarras, otros de flautas y baxoncillos, otro de tiorba y otro de violones y laúdes: cantábale un coro, y proponíale peligros, otro le infundía esfuerzos, ya le desanimaba éste, ya le alentaba aquél..." Al descubrirse la gloria de Niquea, se juntó "toda la variedad de música".

La ninfa de la segunda escena canta su soneto sin que Hurtado mencione ningún "acordado instrumento". Es de interés esta observación que hace aquí Hurtado: "Yo advertí al principio, que esto que estrañará al pueblo por Comedia, y se llama en Palacio invención, no se inide a los preceptos comunes a las farsas, que es

* Sobre estas atribuciones, cf. ALFONSO REYES, *loc. cit.*

una fábula unida; ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye..." El propósito, pues, retrasa considerablemente al de Beaujoyeux, y, quizá por eso, son menos precisas las indicaciones acerca de la música, a pesar de su parecido con las francesas o del influjo de éstas sobre las españolas, que acaso habría existido en las intenciones de Villamediana y no tanto en su realización, si lo que reseña Hurtado es lo más cierto. Todavía es útil completar las menciones de Hurtado. "Bolvía Anaxtarax a quejarse, maldiciendo al Cavallero de la ardiente espada con tan vivo afecto, con tan tierna voz, con tan lastimoso gemido, que dexó lucida su pena..." (la semejanza con los pasajes vocales de la temprana "opera in musica" de los florentinos, "in armonia favellando", es indudable). "Un coro de música le decía, que no desconfiase, que presto la volvería a ver... y en lo alto del teatro se abría un balcón en el que al són de muchos instrumentos se mostraba la ninfa Aretusa..." "Descubrían esta apariencia con grande armonía... y conformándose los diferentes coros de música salían la Diosa de la Hermosura y Niquea, Amadís y todas las Ninfas..." Por cierto que en esta versión la Diosa de la hermosura, muda en la de Villamediana, dirige amables frases a Amadís diciéndole que es "el más fino y más valiente Cavallero del mundo". Aretusa "mandava que con música y danças celebrasse la libertad de la Princesa y la hermosura de la Diosa, y en la mayor armonía de todos los instrumentos se entraban, acabando la representación". Sigue una especie de juego de prendas, "acompañando esta acción todos los instrumentos, y cantores, que siendo España naturaleza de las más excelentes voces del mundo, de las mejores se funda la Capilla Real, que a su Maestro debe la música haver juntado en los tonos la destreza, y el buen ayre de cantar, ajustando lo crespado del facistol, a lo dulce de la guitarra; y a la eminencia de su arte, la novedad de Palomares, la blandura de Juan Blas, y el espíritu de Álvaro, y todo logrado en esta ocasión". Rigurosamente puede entenderse que colaboraron en la obra "la eminencia" del Maestro de la Capilla Real, quien, además, o por esa labor de acoplamiento, reunió diferentes piezas de Palomares, Juan Blas y Álvaro. Pero, leyendo bien el pasaje, se duda de si, en rigor, hubo tal colaboración, o si se dan esos nombres como un floripondio más del estilo, como modo de ensalzar la belleza de la música, que debió de tener, si la referencia es cierta, pasos de canto llano, tocatas de guitarra, y las combinaciones corales e instrumentales que se han leído. Ahora bien, si Villamediana no menciona ningún nombre y Hurtado menciona los anteriores, sin añadir ambos otra cosa sino que se trata de voces de la Real Capilla, ¿quién fué ese maestro cuyo nombre se oculta o se olvida, mientras que se dan otros que, es lógico pensarlo, no serían tan eminentes como el maestro mismo?

xvii Mateo Romero, llamado "el maestro Capitán", flamenco de nacimiento o de familia (Mathieu Rosmarin), uno de los más famosos músicos del momento, fué recibido en 1594 como cantor de la Real Capilla "con los gages de Borgoña". A la muerte del maestro de esta capilla, Felipe Rogier, Romero desempeñó interinamente el cargo, confirmándosele en él como titular en 1598. En documentos posteriores (1604) se le sigue mencionando entre las personas "de la Capilla flamenca de su Magestad". En otro, de 1624, se dice simplemente que está "sirviendo en Palacio a S. M.". Pero "en los comienzos del siglo xvii, los soberanos de España sostenían dos capillas de música, una flamenca y otra española (capellanes y cantores). En las listas de esta última no aparecen cargos de ninguna clase, en tanto que en las de la primera se determinan las funciones de cada individuo, siendo de notar que, excepto dos o tres españoles, todos los artistas que en ella figuran son extranjeros" (MITJANA, *Ensayos de crítica musical*, segunda serie; Madrid, 1922, pág. 223). Juan Blas de Castro fué músico de cámara de Felipe III y Felipe IV; Álvaro de los Ríos, de la cámara de la reina doña Margarita de Austria; ni ellos ni los dos Palomares conocidos

pertenecieron, salvo error, a la Capilla Real, de manera que no parece probable que el maestro de la capilla flamenca fuese el arreglador de la música de éstos para la fiesta de Aranjuez. Y si fué un músico de la capilla española, como en ésta “no aparecen cargos de ninguna clase”, se deduce que “su Maestro”, como dice Hurtado, no tiene un sentido particular, sino que ha de ser *uno* de los maestros de aquella, lo cual explicaría que no se mencionase a Romero. Debe añadirse que tanto él como Juan Blas de Castro y Palomares (Pedro esta vez, mientras que Juan era más notorio compositor) fueron excelentes músicos de guitarra y quizá intervinieron de ese modo en el suceso. (Cf. LOPE, *La Dorotea*, ed. de Américo Castro, pág. 296: “...el tono, aquel excelente músico Juan de Palomares, competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron entre los dos la liza, árbitro Apolo”).

xviii Castiglione tenía escrito ya *Il Cortigiano* en 1518. En 1525 fué a España como representante del papa Clemente VII; allí revisó su libro, que apareció impreso en Venecia, en el taller de los Manuzio, en 1528. Al año siguiente murió Castiglione. En 1534 se publica en Barcelona la traducción de Boscán. Éste, naturalmente, sabía qué instrumentos eran los que el conde mencionaba en su libro; pero, como la nomenclatura organográfica es por demás oscilante, tiempo más tarde se ha entendido mal lo que Castiglione decía en realidad. Lo que entiende por *viola* (“il cantare a la viola”) no tiene nada que ver con los instrumentos de arco de esa ilustre familia, sino que es el instrumento pulsado en el que se toca música polifónica, según se ve en grabados de la época. Tal instrumento, que es un sucedáneo del laúd, cuyas cuerdas y afinación tenía, se traduce en España por *vihuela*, como siempre se ha traducido el vocablo *viola*. La vihuela española anterior a este arte renacentista era, organográficamente, la guitarra, y *viola* sigue denominándose la guitarra en Portugal. Para que no haya equívoco con las violas de arco, se decía también en España *vihuela de arco*. La vihuela pulsada con los dedos se denominará potestativamente “de mano”, como lo hace Milán en *El Maestro* (1536). Pero el arte de los vihuelistas que continúan en España el arte del laúd es tan diferente del vernáculo que nadie podía tomar en su tiempo el uno por el otro; ambos pueden coexistir en un mismo libro, sin confundirse. Este arte de los vihuelistas españoles del siglo xvi decae en los últimos años del siglo porque el instrumento se presta mejor al acompañamiento del canto en acordes repetidos que no a la antigua y complicada polifonía. Desde esos años postreros del siglo va surgiendo la “monodía acompañada”, que reemplazará totalmente, de allí a poco, al gran arte de la polifonía. Sobre el laúd, la viola-vihuela y la guitarra, véanse diferentes pasajes de mi libro *La música en la sociedad europea*, especialmente las notas del vol. III, en págs. 472 y sigs. También se habla en ellas (págs. 475 y sigs.) de la imitación que Milán hizo del libro del conde italiano, a la que tituló también *El cortesano*. (Véase asimismo: MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de música para / vihuela intitulado Orphényca lyra*; Sevilla, 1554. . . “con fantassías mías para vihuela de cinco órdenes, juntamente música compuesta y fantassías para vihuela de quatro órdenes que dizen guitarra. . .”). (En el Libro sexto; también trozos para vihuela de seis órdenes).

xix El primer tratado conocido de la “guitarra española”, o sea la de cinco cuerdas, es el del doctor Juan Carlos, identificado tiempos después con el doctor Juan Carlos Amat, de Monistrol, Cataluña. La licencia para imprimirlo está fechada en Barcelona el 15 de junio de 1596. Se hicieron después infinidad de reimpresiones, que llegan hasta entrado el siglo xviii. En una de estas últimas, impresa por Joseph Bró, en Gerona, sin nombre de autor ni fecha (Bró imprimió en esa ciudad entre los años 1767 y 1784), aparece una carta de cierto fray Leonardo de San Martín, fechada en Zaragoza el 30 de abril de 1639, que está dirigida al doctor Juan Carlos, a fin de hacerle todo género de alabanzas. En ella dice el fraile que el tratadito de

guitarra apareció impreso en Barcelona en 1586, y esta fecha es la que ha venido mencionándose por cuantos han hablado de Amat, que al parecer estaba vivo todavía en 1639. El tratado de Amat cambia de título según el editor. El ejemplar impreso en Barcelona “en casa de Sebastián y Iagme Matevad”, en 1640, conservado en la biblioteca de la Hispanic Society of America, New York, se titula *Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b mollados, en estilo maravilloso*. (Los puntos naturales son los acordes mayores que resultan de las posiciones de los dedos que Amat enseña, y los “b mollados” son los acordes menores). Se dice allí que es el “Autor del estilo, Jvan Carlos, Doctor en Medicina”. La dedicatoria del autor al ilustre señor don Juan de Agua Viva, está firmada en Monistrol, el 10 de agosto de 1596, y aunque el pie de imprenta dice 1640, no se incluye la carta de fray Leonardo. La edición de Girona, impresa por Joseph Bró, se titula *Guitarra española y vandola, en dos géneros de Guitarra, Castellana y Cathalana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados en estilo maravilloso*. En ambas ediciones se añade bajo el título general: “Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes”. La de Barcelona de 1640 indica: “y aora añadida por el mismo Autor”. Hay ligeras variantes en el texto de ambas ediciones que parecen conformes, en la ortografía y otros detalles, con las fechas. La de Girona tiene al final (pág. 39) un “Tractat breu y explicació dels puncts de la guitarra, en idioma Cathalà, ajustat en esta última impressió de la presente obra”, pero este tratadillo no existe en el ejemplar mencionado de la edición barcelonesa. La guitarra de cuatro órdenes es de siete cuerdas, tres dobles y una sencilla. Amat no hace gran distinción entre órdenes y cuerdas, porque “aunque los nombres sean diferentes, todo es una misma cosa” (pág. 14). Punto “es una disposición hecha en las cuerdas, con los dedos apretados encima de los trastes” (es decir, acordes). Muchos de ellos tienen nombres especiales, como “vacas altas”, “vacas bajas”, “cruzado mayor”, “cruzado menor” (para que los recuerden mejor sus clientes, que, claro está, no saben nada de música), “y de otras infinitas suertes”, aunque este “infinito” se reduzca a veinticuatro posturas de doce acordes mayores y doce menores (“Doze son naturales y doze b, mollados”). Mayores: Re, Sol, Do, Fa, Si bemol, Mi bemol, La bemol, Re bemol, Fa sostenido, Si, Mi, La; o sea el “ciclo de las quintas” (invertido); los “b, mollados” son simplemente esos acordes, menores. La disposición de estos puntos o acordes, tal como los enlaza Amat, tiene dos ventajas: una es la facilidad para los dedos, otra, conjunta con aquélla, es que al conservarse las notas comunes y proceder las otras de grado se evitan las sucesiones en posición directa, y con ello las quintas y octavas seguidas. En la afinación de la guitarra en sol-do-fa-la-re, los doce acordes mayores se enlazan así:



Obsérvese que la nota más aguda se hace en el cuarto traste sobre la primera cuerda; no tiene más que éstos la guitarra de Amat, pues que son los únicos que

dice ser “de necesidad”. Su afinación no parte de un diapasón firme o nota fija, pues como Amat escribe para gentes a quienes interesa solamente el puro aspecto práctico, cree más cómodo adaptarse a las necesidades del cantante, para lo cual ajusta a ellas la tercera cuerda y luego, partiendo de ésta en determinadas posturas de los dedos, afina las otras en vacío, hacia arriba y hacia abajo, según indica la manera de hacerlo (“De muchas maneras suelen los músicos templar, pero al cabo todo es uno...”). La guitarra española de cinco órdenes “está compuesta de nueve cuerdas: una en el orden primero, llamada prima, y en las demás órdenes dos, las cuales llamamos segundas, terceras, quartas y quintas. Las segundas y terceras entre sí son una misma voz [al unísono], pero las quartas y quintas, por hallarse en cada orden una cuerda gruesa no son iguales de la manera que lo son las segundas y terceras: porque las cuerdas gruesas están una octava más baxo que las otras cuerdas sus compañeras”. Hay para el autor dos tamaños de guitarras, unas altas y otras bajas, con la posibilidad de una afinación diferente. Amat solamente estudia los acordes diatónicos, antes indicados, porque “los semitonados y falsos no son de importancia para nuestro intento” (aunque se precia de poder cifrar no importa qué clase de música, incluso la de “Prenestrina” a cinco voces). Al hablar de la guitarra de “siete órdenes”, que quiere decir cuerdas, o sea, en realidad, la vieja guitarra de cuatro órdenes (tres cuerdas dobladas y la prima simple), dice que cabe en ella todo lo que cabe en la de cinco: “sólo se halla una diferencia, y es ésta, que en la guitarra de cinco ay un orden más, que es el quinto, pero quitado éste, es ni más ni menos como la de quatro”. Pero Grullo no habría hablado mejor. El quinto orden es el más grave, y ése es el que habría añadido Espinel por ese tiempo (Espinel nació cuarenta y cinco años antes del tratado de Amat); pero, como no encuentra el doctor “en toda esta tierra... algún Autor que haya tratado desto”, se decide a redactar su tratadito en esta “Guitarra de cinco, llamada Española, por ser más recibida en esta tierra que en las otras”, es decir, más divulgada; y saca a relucir lo de “la cólera de España” como “causa la más principal (discreto Lector) que aya sacado a luz esta obrecilla, porque veo ninguno es tan flemático como es menester por enseñar el arte de la guitarra...” Amat no indica nunca el “ayre con que se han de tocar estas guitarras”, o, mejor dicho, los acompañamientos que se hacen con ellas, “porque el mismo tono lo lleva consigo”; paladina confesión de que su arte apenas servía sino para acompañar sonadas conocidas, como eran las “vacas, gallardas, pabanillas, passeos, villanos, italianas”, entre las que él cita; pero un aprendiz de músico podría sacar algo más provechoso. Su cifrado es sumamente simple: traza un pentagrama en el cual la línea inferior es la más aguda del instrumento (como Narváez, al revés que Milán). La razón es clara, porque poniendo ese pentagrama verticalmente, o sea girando hacia la derecha el pliego, las cuerdas representadas por las líneas aparecen en la posición en que se las ve sobre el mástil. Unos números que atraviesan las líneas son los trastes. A continuación de esos números se ponen uno, dos, tres o cuatro puntitos: son el primero, segundo, tercero o cuarto dedo. Ejemplo: tres puntos junto a un 2 en la cuarta línea; la cuerda es la de DO, el segundo traste hará sonar RE, tañido con el tercer dedo.

Finalmente, Amat explica en el último capítulo lo referente a la vandola. Es corriente la confusión acerca de ese instrumento (*vandola*, *bandola*, *mandola* o *mandora*) y sus congéneres, a causa de la similitud de los nombres, cosa corriente en organografía antigua; pero no es difícil poner la cosa en claro. La mandola o mandora del siglo xvi no debe confundirse con los instrumentos de tamaño pequeño que en los siglos xvii y xviii llevaron los diminutivos tales como *mandolina*, entre otros. La mandola, vandola, del siglo xvi, era congénere del laúd, con cuerpo de media pera y dorso abombado de duelas unidas; rosa en la tapa armónica; cuello corto y, por lo general, cuerdas dobles en todos los órdenes. A fines del siglo xv

(1499), Johanncs Tincto o Tinctoris decía ya que “estaba completamente claro que la mandola derivaba del laúd”, con lo cual su procedencia sería la de la familia panduro-pandora, de origen oriental, aunque estos instrumentos fuesen de cuello largo. Pandoras o bandoras existen en el siglo xvi en Inglaterra como instrumentos usados para el bajo del conjunto (MACE, *apud* PULWER, *A dictionary of old English music*, London, 1923), con lo cual la idea de que es una variedad más chica que el laúd resulta arbitraria. En 1662 Samuel Pepys habla de ella en su famoso *Diario*, diciendo que hicieron música “with a bandora for the base”. La descripción que de la vandola hace Amat está perfectamente clara. Se trata de un instrumento de seis órdenes, lo cual, dice, le hace más perfecto, y está más introducido y es de más uso “en este tiempo que la de cuatro y cinco órdenes”, que, como se deduce, tendrían otras vandolas más antiguas. Con eso, tal vandola es prácticamente un laúd de once cuerdas, cinco dobles y una sencilla, o seis dobles; pero su afinación variaba respecto de la de éste y la de la vihuela. Los cinco órdenes superiores de la vandola de Amat se afinan igual que los de la guitarra, mientras que la quinta cuerda de aquélla es la doble octava grave de la primera (lo que vendría a dar una especie de temple de vihuela grave a la cuarta inferior) *re-sol-do-fa-la-re*, o bien *mi-la-re-sol-si-mi*, que es la de la guitarra actual. (Durante el siglo xvii se le añadió el *mi grave*, que tiene desde entonces, pero que no habría podido tener antes por el tamaño exiguo de la guitarra respecto de los instrumentos grandes de dorso combado, que eran los únicos que admitían estas cuerdas de gran longitud, necesaria para su entonación, hasta que el sistema del entorchado permitió reducir las considerablemente.)

La vandola o bandola o mandora de seis cuerdas se diferenciaba, pues, en su temple, de la vihuela “de los vihuelistas”, en que ésta era un instrumento templado comúnmente en *sol-do-fa-la-re-sol* o en *la-re-sol-si-mi-la*, o sea: que la cuerdas altas eran una cuarta o una quinta más aguda que las de la vandola, mientras que ella tenía una cuerda una cuarta o una quinta más grave que aquéllas. De estas diferencias resulta una mayor brillantez en el tono de la vihuela*. En cambio, la vandola poseía mejores graves. Para el tamaño de la guitarra ese orden *re-re* (tanto al unísono como en octavas) resultaba imposible, con lo que se prescindió de él. De la misma manera, cuando el temple de la “guitarra española” se generalizó por Europa como *la-re-sol-si-mi*, debió de prescindirse en la vihuela de ese temple del *la* agudo, que era peligroso en las posiciones altas, porque se quebraba la cuerda. Con eso, la vihuela de seis cuerdas se contraía a una guitarra española de cinco, y ya no se hubo de hablar más de vihuelas en ese sentido (aparte de las razones explicadas del cambio de estilo en la escritura y en el sentido del acompañamiento). Fuera de España, parece que el temple por *la-re-sol-si-mi* tardó algún tiempo en consolidarse, pues que Mersenne aún consigna la vieja afinación en 1636. Mahillon y otros autores que le siguen (o que siguen a Mersenne) repiten la idea de que la guitarra solamente subió su temple en el siglo xvii. La vandola se extendió por algunos puntos de la América española desde fines del siglo xvi, al parecer, si, como dice Luciano Fuentes y Matons en su libro *Las artes en Cuba*, se hicieron famosas por esa época las negras dominicanas Teodora y Micaela Ginés (la primera, fué la famosa “Ma Teodora, con su palo y su bandola”). Otro documento de la época menciona a Micaela Ginés como “vigüelista” (cit. por JOAQUÍN JOSÉ GARCÍA, *Pro-*

* Parece que esta brillantez se anduviese buscando ya por parte de los vihuelistas, pues Venegas de Henestrosa dice en su *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá, 1557: “Para templar la vihuela: ... a mi parecer será mejor començar de la prima, que tiene más peligro de quebrarse, y que se suba en el alto que se pudiera sustentar...” Es decir que se suba todo lo alto que aguante la cuerda. Cit. en *La música en la corte de Carlos V*, ed. de H. Anglés, Barcelona, 1944.

tolco de antigüedades; La Habana, 1845*). Vihuelas y violas llegaron a México con la Conquista. En México se habla de un "bandolón" de seis cuerdas *triples*, punteado con pluma, a fines del siglo XVIII. Se le utilizaba como bajo de diferentes guitarras, entre ellas una de siete órdenes**.

DIAPASÓN, AFINACIÓN Y TEMPLADO.—Como nuestras costumbres musicales actuales tienen por fundamento inamovible el concepto del diapasón (es decir, la entonación fija para una nota escrita, *do* para la nota *do*, *re* para la nota *re*, etc., según unidades de cómputo marcadas por un número fijo de vibraciones en determinado momento, aunque variable dentro de la historia, incluso dentro de un mismo período)***, cuesta mucho darnos cuenta de cómo concebían la música nuestros antepasados, para quienes la fijeza del diapasón era indiferente, y a quienes lo que les preocupaba fundamentalmente eran las relaciones internas de las notas dentro de la escala, que todavía no respondían al concepto armónico de la tonalidad, sino que eran estructuras modales, derivadas de las costumbres eclesiásticas de la Edad Media, las letras de cuya solmización designaban, en calidad de símbolos o *claves*, los sonidos, pero no precisamente la entonación de los sonidos mismos. En el sistema hexacordal, por ejemplo, la denominación, clave o signo de *ut* se aplicaba igual a G (sol) que a C (do), a F (fa), etc., según la posición del hexacordio, por lo cual había que mencionar varios signos simultáneamente para determinar dicha posición, por ejemplo *Gamma ut* para *ut-sol*, *C fa ut* para *ut-do*, *F fa ut* para *ut-fa*, etc.

La relación de los sonidos a los cuales corresponde la afinación de los instrumentos antiguos de cuerda con los nuestros es asunto difícil de comprender para los no muy duchos, y no fácil de explicar sucintamente. El hecho se basa en que durante el siglo XVI no existe todavía un diapasón fijo para la entonación de los sonidos representados por un determinado signo. Como el repertorio de los sonidos utilizados se ajustaba aproximadamente a los normalmente entonables por la voz humana, ambos repertorios, el antiguo y el actual (salvo las voces "educadas"), vienen a ser paralelos, aunque sin un ajuste absoluto. Al templar un instrumento como la vihuela o la guitarra, el músico partía de un determinado signo (no de un

* Cf. EDUARDO SÁNCHEZ DE FUENTES, *El folklore y la música cubana*, La Habana, 1923, pág. 70. ALEJO CARPENTIER, *La música en Cuba*, México, 1946, págs. 36 y sigs. GASPÁR AGÜERO Y BARRERAS, *El aporte africano a la música popular cubana*, La Habana, 1946.

** Cf. GABRIEL SALDÍVAR, *Historia de la música en México*, México, 1934, págs. 194 y sigs. Por esa época se practicaba en España la guitarra de siete órdenes, con cuerdas dobles. SORIANO FUENTES (IV, pág. 213) menciona un tañedor famoso hasta entrado el siglo XIX, el valenciano Ramonet (También en SALDONI, IV, pág. 271).

*** Según C. H. FELLOWES, *The English madrigal composers*, había en el siglo XVI tres clases de diapasones: a) *domestic keyboard pitch*, diapasón casero para los instrumentistas de tecla, dentro del cual iban los de cuerdas tañidas con los dedos: venía a ser sobre tres semitonos más bajo que el nuestro. b) *secular vocal pitch*, semejante al actual, y c) *church music pitch*, más de dos semitonos más alto que el actual. Había, pues, una variabilidad de unos cinco semitonos entre el diapasón de los virginales, arpas y vihuelas, y el del órgano eclesiástico. Cf. PERCY A. SCHOLLES, *The Oxford companion to music*; Oxford, 1943, pág. 731. En Alemania había además el *Cornett-ton*, para los instrumentos de metal. Dentro del siglo XVII, los diapasones alemanes correspondían, según Praetorius (1619), a cuatro normas: *Tief Kammerton*, que venía a equivaler a si bemol; *Hoch Kammerton*, si natural; *Chorton*, o *Kammerton*, do sostenido; *Cornett-ton*, re. La diferencia de entonación oscilaba, pues, en cinco semitonos. Cf. N. BESSARABOF, *Ancient European musical instruments*, Boston, 1931, págs. 357 y sigs., 377 y sigs., y 442. En el momento de corregir estas pruebas leemos el importante trabajo de ARTHUR MENDEL, *Pitch in the 16th and early 17th centuries*; en *MusQ*, enero, abril, julio de 1948, donde pueden verse considerablemente ampliados todos estos datos.

sonido fijo), que en las series ascendentes de la octava se señalaba, por ejemplo, como *Gamaut* o *Are*. Para nosotros, basados en la entonación fija de la escala, *Gamaut* corresponde al sol grave (sonido 32, real, de la tercera octava, que en vihuelas y guitarras se escribe "octava alta", como sonido 44 de la cuarta octava), y el *Are* al *la* inmediatamente superior.

Para Bermudo o los vihuelistas del xvi, *Gamaut* es simplemente el punto de partida del hexacordio más grave, primer hexacordio *dur*. El signo siguiente es *Are*, que corresponderá al sonido A (la) si el anterior corresponde al sonido G (sol): cualesquiera que sean ambos, lo importante es que su distancia siempre será de dos semitonos; y, como los trastes de esos instrumentos se colocan a distancia de semitono, la distancia entre *Gamaut* y *Are* será de dos trastes, que es lo que cuenta. Por esa razón, Bermudo* dice que los tañedores "no siempre ymaginan la sexta ser un signo", es decir, la sexta cuerda de la vihuela, que corresponde al signo G, o *Gamaut* en el sistema hexacordal.

Teniendo presente que G o *Gamaut* sólo tiene un valor convencional de signo y no de sonido fijo, una vihuela puede templarse a partir de ahí como *Gamaut-Cfaut-Ffaut-alamire-dlasolre-gsolreut*, todo lo cual, traducido a nuestro sistema, equivaldría a las notas *sol-do-fa-la-re-sol*.

Pero como las vihuelas y guitarras se afinaban por el diapasón que mejor servía a las conveniencias del momento, a fin de ajustarlas entre sí, si eran varias (como en Valderrábano), o para comodidad de la voz acompañada (véase lo mencionado antes a propósito de Amat), el *Gamaut* podía corresponder o no a nuestra nota *sol*, según conviniese. Esta *afinación* o entonación era, pues, relativa (como cuando un piano se afina a tono normal o a tono *brillante*), y lo importante consistía en guardar las relaciones interiores del temple del instrumento, siempre y cuando las condiciones materiales de las cuerdas lo permitiesen.

Bermudo insiste sobremanera en lo que llama "pintar" las vihuelas, que consiste en "sacar en un papel" la figura del *tasto* o mango con sus seis cuerdas, diez trastes y las letras que corresponden en ellos a los sonidos que producirán, al pisarlos, los dedos de la mano izquierda. Cualquiera que sea la entonación que se dé a la fundamental *Gamaut*, los sonidos obtenidos en ese sistema de cifrado guardarán entre sí idénticas relaciones en todos los casos, que es lo que se necesita. De manera que si, partiendo de *sol*, tenemos *sol-do-fa-la-re-sol*, partiendo de *Are* tendremos *la-re-sol-si-mi-la*, y así sucesivamente, en los demás tonos, que Bermudo menciona en orden ascendente.

Ahora bien: ya se trate del tono que comienza por SOL o del tono que comienza por cualquiera de las notas ascendentes a partir de él, las relaciones interiores de los sonidos obtenidos por el cifrado serán siempre las mismas. Por esa razón, el cifrado no necesita indicar claves ni alteraciones, pues que lo que en nuestro sistema depende de ellas queda inmutable en el sistema de la cifra.

Lo indispensable al "pintar" una vihuela (y habrá tantas vihuelas como *pinturas* de ella se quieran hacer, puesto que sólo se trata de imaginar diferentes alturas de temple) es tener presente cuál es el signo de la solmización que va a darse a la fundamental, porque, a partir de él, hay que proceder al cifrado de los trastes. "Ymaginan, pues, unas veces començar la vihuela en *gamaut*, otras en *Are*, y assí proceden por todas las siete letras diferentes, y aun por diuisiones de tono comiençan algunas vezes".

Resulta claro que si en efecto hubiera que partir una vihuela cuya fundamental fuese, por ejemplo, un *Re* grave, nota 39 *escrita* de la cuarta octava, o de un *Si*

* P. JUAN BERMUDO, *Declaración de instrumentos*, Osuna, 1545-1555, libro cuarto. "No se hace porque de parte de los dichos instrumentos sea así, sino que teniendo las vihuelas dibujadas, fácilmente se pueden cifrar" (*ibid.*, libro II, cap. 35).

hacia el agudo, nota 48 *escrita* de la misma octava, no habría instrumento capaz de resistir semejantes tensiones de las cuerdas, demasiado bajas en el primer caso, demasiado altas en el otro, relativamente al anterior.

Por no comprender lo que Bermudo llama “ymaginar” un signo fundamental, que es lo que viene a corresponder a nuestra manera de “fingir una clave” en el sistema de transposición, han creído algunos comentaristas que existían en tiempos de Bermudo y los vihuelistas multitud de instrumentos de tamaños diferentes, cada cual apropiado para tocar un temple propio.

No se trata de eso. Desde luego, en ese tiempo no existían aún instrumentos *standard* en cuanto a tamaño; pero se deduce sin dificultades de las explicaciones de Bermudo (aun cuando su lenguaje sea a veces bastante enredoso) que en la práctica sólo se utilizaban dos tamaños distintos de vihuelas y guitarras, uno propio para la afinación por *sol* y otro para la afinación por *la*. Cualquiera que fuese el sistema “ymaginado”, o sea, la aparente altura de la escala resultante, el instrumento aparecía inmutable, siempre templado por *sol* o templado por *la*. Con ello resultaban transpuestas las piezas, pero siempre resultarían en el mismo *modo*, que es lo que importaba, y, lo que es más, siempre estarían dentro de la tesitura práctica de la voz cantante*.

Podemos ver un ejemplo de ello en las transcripciones que Emilio Pujol hace, recientemente, del libro de Luis de Narváez *El Delphin*, ya aludido**. La primera pieza es una *fantasía* sobre el primer tono (primer modo eclesiástico). La vihuela es la comúnmente templada por la fundamental SOL. Ello se deduce de que Narváez dice al comienzo de la pieza: “En la quarta en vazío está la clave de fe fa ut” (o lo que nosotros diríamos, la nota *Fa*), de manera que la cuarta cuerda al aire es *Fa*, lo que quiere decir que la quinta es *Do* y la sexta *Sol*. Todavía más: Narváez añade que “en la tercera, en el tercer traste será la clave de ce-sol-fa-ut”. Como los trastes proceden por semitonos, si el tercero es ce-sol-fa-ut, o nuestro *Do*, la tercera cuerda al aire será *La*, de manera que la segunda será *Re* y la primera *Sol*, lo que ya sabemos.

El primer modo eclesiástico es el de *Re* a *re* diatónicamente. Por el cifrado de Narváez sobre la vihuela así templada el tono resulta una cuarta más arriba de *Re* (o sea, el *Sol* fundamental del temple). De esta manera, el modo

RE MI FA SOL la si do re, se trueca en
SOL la sib do re mi fa sol,

o sea, que se escucha transportado a la cuarta superior; es lo que Narváez significa al decir “primer tono por *ge sol re ut*”.

El mismo caso se presenta en la siguiente *fantasía*. Por las indicaciones de Narváez, “en la quarta en tercero traste está la clase de *fe fa ut*”, es decir, el signo, no el sonido que corresponde a *Fa*, la cuerda al aire tiene que ser RE. “En la segunda el primero traste está en *ce sol fa ut*”, que corresponde a *do*, lo que da una cuerda al aire de *si*. El temple de la vihuela corresponde, según eso, a una fundamental MI, de esta manera: *mi la re fa sostenido si mi*.

¿Existían, pues, vihuelas templadas de esa manera o templadas sobre *fa sostenido* para la *Fantasía cuarta*, o sobre *re* para la *Fantasía sexta*? Bermudo admite que la cuerda inferior puede hacerse descender hasta un tono más bajo, *fa si se*

* Incluso en los casos de *scordatura*, como la practicada por “el claro Guzmán”, la tesitura no baja más de un punto por el grave ni sube más de uno por el agudo, dejando tal como están las del centro. Es decir, que en una vihuela por SOL se obtendría el temple *fa-do-fa-la-re-la*. Ese parece ser el límite máximo de lo que Bermudo llama el “destemplado” (ob. cit., cap. LIX, “De las vihuelas nuevas en general”).

** NARVÁEZ, ob. cit. Transcripción y estudio por Emilio Pujol; Barcelona, 1945.

al cambiar las cifras desde el momento en que el tañedor se imagina un temple distinto del que realmente tiene. Lo único que se *muda* allí son las cifras correspondientes a los trastes. La música, escrita tal como la concibió el compositor, permanece incólume en sus signos.

Lo que importa, después de los casos de *scordatura* en los grandes tañedores mencionados por Bermudo, es saber hasta qué punto podía subirse o bajarse la afinación de las cuerdas, y si es posible, como parecería desprenderse de las indicaciones de Narváez, que la fundamental SOL pudiera descender hasta RE, una cuarta grave.

Bermudo (introducción al lib. iv) encuentra que en la vihuela, por tener los signos fijos, puede ocurrir que la música tocada en ella quede "fuera de tono para responder al coro". Es como si un madrigalista inglés hubiera dicho que el *domestic pitch* desentonaba con el *chorist* o *church pitch*; o un alemán que el *Tief* o el *Hoch Kammerton* discordaba con el *Chorton*. Si se desea que haya concordancia entre el coro y la vihuela, o entre varias vihuelas, será preciso por lo tanto "mudar la Música por signos, para que descansadamente se pueda tañer". Es decir, que habrá que deshacer todo el tinglado de la primera cifra y cifrarla de otra manera para que la música quede en la tesitura conveniente. No siendo por esa razón, basta "mudar las vihuelas", o sea "ymaginarse el temple conveniente", aun cuando la música quede traspuesta. Esto es lo que significa su "o mudan la música para el instrumento o mudan el instrumento para la música". Tratándose de una diferencia de diapasón de un tono o un semitono o, cuando más, tres semitonos hacia el grave, y un par de semitonos hacia el agudo, sería posible mudar el diapasón de las cuerdas de la vihuela para acomodarla al tono corista: eso es "mudar el instrumento"; pero en rigor no es necesario, puesto que puede ocurrir que la calidad del sonido obtenido sufra con ello. Entonces se apela al fingimiento de clave, o "ymaginación" del signo; se cambia el cifrado, adaptándolo a ese signo imaginario, y la materialidad del instrumento queda incólume, prescrita por la tensión física de las cuerdas, de la cual resulta mejor o peor el sonido obtenido; esto, sin embargo, no parece preocupar mucho a los vihuelistas prácticos o teóricos, como a ningún otro instrumentista, quizá porque este concepto del bello sonido no figurase todavía en la estética musical de la época. Bermudo parece ceñirse exclusivamente a los dos modelos de vihuelas antedichos, una un poco más grande que la otra, capaces para los temples fundamentales tantas veces repetidos. Cuando Bermudo, en una de sus especulaciones, habla de una vihuela de siete cuerdas, de las cuales la nueva se templa a una cuarta superior de la prima, se encuentra en realidad con un caso insólito, si no con un imposible, y sugiere la idea de que para tocar la música apropiada para ese instrumento imaginario se emplee una guitarra común para las cuatro cuerdas graves y una bandurria para las tres altas. Ello queda en el terreno de la experimentación; pero importaría mucho, para el caso de las vihuelas de siete cuerdas, saber cómo se templaban las que se tocaban en Italia desde años muy tempranos del siglo xvi hasta los de Vicente Espinel* (la *viuola* italiana, de siete cuerdas dobles, debió de practicar un arte que incluso puede pensarse superior al del laúd de ese tiempo; al pasar a España en las primeras décadas del siglo, el nombre italiano del instrumento se trueca en el vocablo vernáculo de *vihuela*, que, en rigor, no significa en España, desde el siglo xiii, otra cosa sino *viuola*, *viola*, cualquiera que fuese su modo de juego)** . Pujol piensa que puede haber tres tipos, en vez de dos; y dice: "si la afinación que corresponde a la vihuela de acuerdo con dichas

* Sobre la vihuela italiana de siete cuerdas en el siglo xvi, cf. mi libro *La música en la sociedad europea*, nota a vol. I, pág. 383, insertada en vol. III, pág. 473, así como lo que se dice de ella en este ensayo, pág. 29, n. 5.

** Véase la anotación xviii (pág. 144).

claves (pág. 28 de su transcripción de Narváez)* no puede ser resistida por las cuerdas por resultar muy alta, o no conviene a su sonoridad por ser demasiado baja, hay que cambiar la vihuela por otra más pequeña, si la afinación ha de ser alta, o por otra de tipo mayor, si dicha afinación ha de ser baja". Creo que estos cambios solamente se limitan a cambiar la de SOL por la de LA, en el primer caso, y a la inversa en el segundo. "Este caso —prosigue Pujol— ocurrirá siempre que la vihuela esté sujeta a una tesitura invariable, es decir, cuando tenga que sujetarse a otro elemento (a una determinada voz o a otra vihuela o conjuntos diversos). Las obras de Valderrábano para dos vihuelas exigen cuatro tesituras de afinación diferentes dentro del ámbito de una quinta justa, o sea: una vihuela menor con afinación en *la* (*la re sol si mi la*, de graves a agudos) y otra vihuela mayor afinada a la quinta inferior en *re* (*re sol do mi la re*). La tesitura de una vihuela puede oscilar, en su afinación, entre tono y tono y medio, sin grave perjuicio para su sonoridad ni riesgo de que se rompan las cuerdas. Tres tipos de vihuela —uno menor en *la* (agudo), otro mediano en *fa* y otro mayor en *re* (bajo)— son suficientes para abarcar un ámbito superior al de una quinta, que es el necesario para dar cabida a las obras de Valderrábano para dos vihuelas, y el mismo que usa Narváez en las diferentes afinaciones que da para sus obras".

La suposición de Pujol parece ingeniosa, pero no sé si concuerda con la realidad de la práctica en el siglo xvi. ¿Había realmente vihuelas cuya cuerda grave pudiera descender al *fa*, al *mi* y al *re*? Yo, a lo menos, carezco de los suficientes informes que prueben documentalmente la existencia de tales instrumentos, y acabo de decir por qué razón no son necesarios.

Las vihuelas por *fa*, *mi* y *re* probablemente no existieron, en esa época al menos, en la realidad organográfica. Cuando se habla de ellas es en el sentido "ymaginario" que dice Bermudo, o sea, bajo un transporte implícito. La cuerda grave de *mi* en las guitarras actuales (sonido 41 *escrito* de la cuarta octava) solamente aparece añadido a la guitarra de cinco cuerdas (seis, con ella) a fines del siglo xviii, y por ello la guitarra tiende desde entonces a aumentar su volumen. Pero en esta época la factura de las cuerdas había progresado mucho respecto de las del xvi. En este momento, que es el de los vihuelistas, las cuerdas graves presentaban dos problemas: 1º, la necesidad de una gran longitud para emitir su sonido fundamental (esto obligó a construir instrumentos de exagerada longitud de cuello como el *chitarrone* y la *tiórba*); 2º, la entonación débil e imprecisa de estas cuerdas si se las subdividía con los dedos sobre el tasto**. Por tal causa no resultaba factible incluirlas dentro de él, junto con las otras, sino que se las colocaba fuera, en los instrumentos mencionados, a fin de que sonasen "al aire". De otro modo no podría explicarse por qué había en el siglo xvii instrumentos de ese tipo que constaban de seis cuerdas sobre el mango o cuello y un número variable de cuerdas al aire, ordenadas diatónicamente, lo que indica que no habría dado resultado tocar su escala en una sola cuerda grave sobre el tasto, como las demás (cf. MICHEL BRENET, *Notes sur l'his-*

* Las claves que fijan exactamente la tesitura del tono en que la obra está escrita, como cuando Narváez dice "primer tono por GE sol re ut". Lo que Pujol hace es transcribir rigurosamente el cifrado que hace aparecer las piezas como si en efecto se tratase de vihuelas por *sol*, *la*, *fa* sostenido, *mi* y *re*. La música se verá así siempre escrita en su estado original respecto a tonalidad. Así entiendo el pasaje "esta condición devuelve la tesitura de la notación cifrada, a la de su notación de origen" (pág. 29).

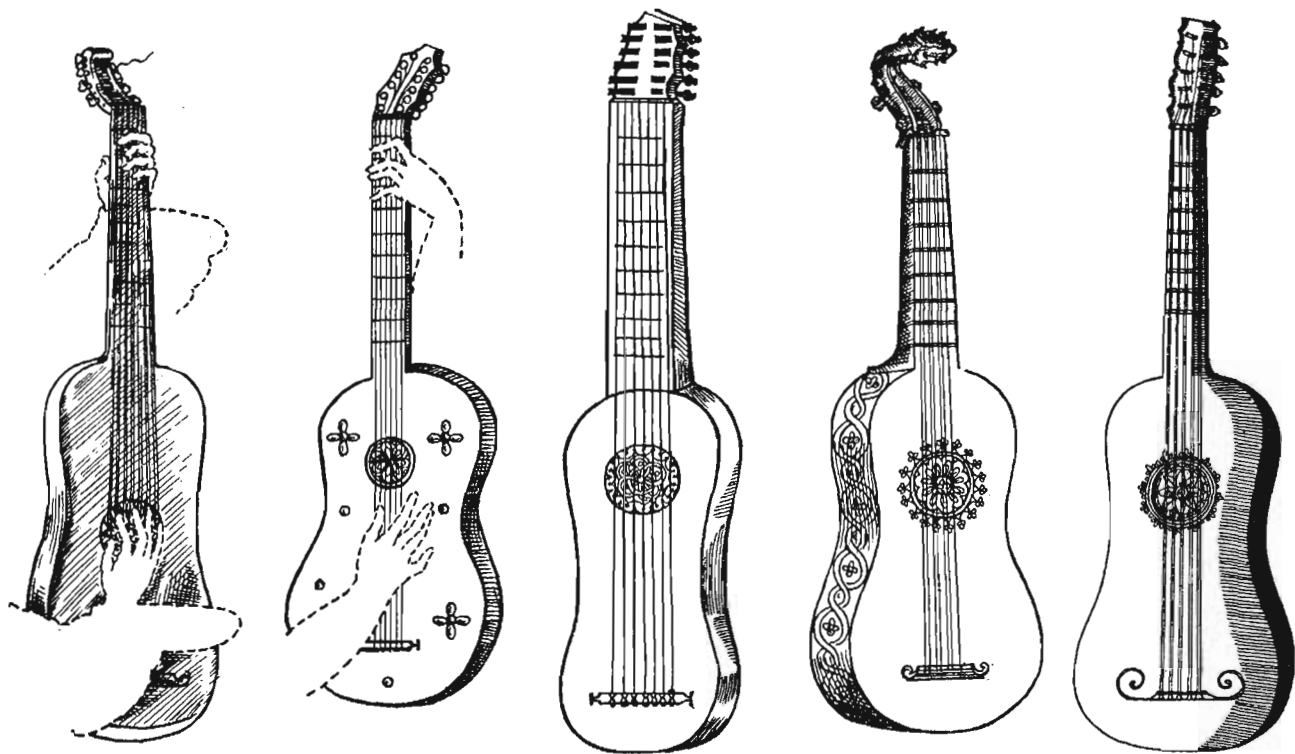
** El doblaje de las cuerdas se hacía, desde Amat, de esta manera: *prima*, simple (o doble, a voluntad, en Mersenne); *segundas* y *terceras*, al unísono; *cuartas* y *quintas*, a la octava. Pero se ve en Mersenne (Libro II, Proposición xiv, pág. 96) que la cuerda que dobla a la octava lo hace a la octava aguda de la propia al instrumento. En el siglo xviii se hallan dobladas todas ellas al unísono y por esta época se suprimen las dobles, quedando solamente las cuerdas simples.

toire du luth en France, Torino, 1899, pág. 43). Realmente tenemos hoy muy poca información sobre las posibilidades de las cuerdas en la historia de los instrumentos de esta índole. Ahora bien, la cuerda es el primero y principal agente sonoro en el instrumento. En gran parte, las variaciones en la forma de éste, a través de la historia, han debido resultar de las necesidades implicadas por las cuerdas. Al desconocerlas, puede decirse que desconoceremos siempre esas razones, o sea que la historia organográfica será siempre deficiente en este sector instrumental.

Resumiendo:

1. En el siglo xvi no había una entonación fija que correspondiese siempre al mismo signo escrito.
 2. La afinación de las cuerdas de un instrumento como la vihuela podía descender hasta tres semitonos en los graves y subir dos semitonos en los agudos.
 3. Este procedimiento no era práctico porque ponía en peligro la cuerda aguda y quitaba sonoridad a las graves. (Estos percances tan habituales se leen, por ejemplo, en la *Dorotea*, págs. 17, 132, 173, 258).
 4. Se consideraba preferible una afinación constante, acomodada, si era menester, a la voz humana, o al acuerdo con otro instrumento.
 5. La afinación adoptada correspondía a dos clases de temple, por *sol-do-fa-la-re-sol* o por *la-re-sol-si-mi-la*.
 6. Estos dos temples correspondían a dos tamaños de instrumentos, poco diferentes entre sí; más pequeño el más agudo.
 7. De ambos tamaños y temples, el generalizado era el de *sol* (más tarde se generalizó el de *la* para la guitarra; todavía el de *sol* seguía practicándose en Alemania en el siglo xvii).
 8. La vihuela por *sol* bastaba para todos los casos de músicas escritas no importa por qué tonos.
 9. Para ello bastaba imaginarse que la nota de partida para el temple requerido correspondía al *sol* grave del instrumento.
 10. Solidariamente, era menester cambiar el cifrado para que los intervalos correspondientes al temple por *sol* correspondiesen a los del nuevo temple imaginado.
 11. La música y su instrumento no cambiaban nada por eso, aquélla en su escritura, ésta en la afinación de sus cuerdas.
 12. Pero el sonido real de la música quedaba transportado respecto del escrito en la diferencia del grave al agudo que existiese entre el *sol* fundamental y el temple imaginado. (Ejemplo: temple por *mi*: el *mi* escrito suena como *sol*; la música sonaría, pues, una tercera menor más alta que lo escrito; temple por *la*: el *la* suena *sol*; la música sonará una segunda más baja que lo escrito).
- El mejor sistema para comprender con claridad este proceso consiste en pensar que una vihuela procede igual que un piano en el caso de transportación. En el piano se *finge* una clave; en la vihuela se *imagina* un templado.

N. B. El lector quizá haya observado que he procurado distinguir, siempre que ha sido posible, entre los vocablos *afinación* y *temple*. Afinar supone ajustar un sonido a determinado diapason-modelo; templar vale simplemente por disponer las cuerdas de un instrumento de manera que guarden entre sí los intervalos requeridos por su técnica de juego. Obsérvese que Cervantes parece distinguir bastante bien ambos vocablos. En la comedia del *Rufián viudo* se dice *templar* las guitarras. En el *Quijote*, *afinar* el arpa, porque como las arpas tienen las cuerdas en progresión diatónica, no se templan, como las violas, vihuelas o guitarras, y así se dice también de los instrumentos de tecla, que se afinan, pero no se templan. Lope, en la *Dorotea*, mantiene la misma distinción, refiriéndose también a la guitarra y al



1. Vihuela italiana (*viola-viuola*) de Philotheo Achillini (1466-1538). Tiene siete órdenes de cuerdas y once trastes.—2. Vihuela española de Luis Milán (1536). Seis cuerdas y diez trastes.—3. Vihuela española de Bermudo (1549). Siete cuerdas y diez trastes.—4. Guitarra francesa antigua (*guiterre*) de Mersenne (1636). Cuatro órdenes de cuerdas, tres dobladas y una sencilla, con ocho trastes.—5. Guitarra posterior de Mersenne (1636). (*Guiterre à cinq rangs dont on vse maintenant*). Cinco órdenes y ocho trastes.

Aunque los cinco instrumentos se presentan en el grabado de igual tamaño, no debe deducirse que todos ellos tuvieran exactamente las mismas dimensiones. Estas variaban frecuentemente, en poco más o menos; pero puede comprenderse cuál sería el tamaño aproximado, porque tanto en la vihuela italiana como en la española se han conservado, en sendos dibujos, las manos del tañedor.

arpa. En el Arcipreste se encuentra: “fasta que el salterio afines”, lo cual estaría dicho con precisión, pero probablemente lo que se quiere decir allí es otra cosa. Pudiera ser que al escribir Cervantes en la *Galatea* “templada lira”, con referencia a la que tañe Calíope, y, antes, un pastor, aclarase la clase de instrumento al que alude. Por una parte es posible que esta lira no quiera ser sino la clásica de la antigüedad helénica; pero, desde los últimos años del siglo xv, se extendió por Italia, principalmente, una familia de instrumentos, intermediaria entre las viejas violas y el naciente violín, que se denominaban “lira da braccio” (por el tópic de la “lira de Apolo”, que nada tenía que ver con ésta) y en los de ángeles que parecen preferirlas a las violas; en primer lugar porque eran instrumentos de moda; después, porque eran muy bonitos, con su forma barroca ya, llena de curvas y arabescos. Recuérdese el fresco de Rafael en el Vaticano, que representa el Parnaso, y la estatua de Apolo por Francavilla (Pietro Francavilla, o Francheville, 1553-1615), en el Metropolitan Museum de Nueva York. De haber empleado Cervantes con rigor ambos vocablos, la lira clásica habría aparecido como “afinada lira” y la renacentista como “templada lira”, que es como lo dice, probablemente sin intención de especial puntualidad. Montemayor no conoce ni unas ni otras; en cambio, dice “templar el rabel”. Al mencionar Cerone la “lira de siete cuerdas” o “lira moderna”, instrumento que se toca “con arquillo”, describe “el modo de *temprarla*” (a comienzos del xvii). Véanse ilustraciones de Luca Penni, 1550, Rafael, 1511, Dosso Dossi, 1515, en KINSKY, *ob. cit.*, págs. 112 y 143.

xx Dice Ronsard:

Ma guiterre, je te chante,
Par qui seule je deçoy
Et j'enchanté
Les amours que je reçoys

y también:

Suis-je esveillé, m.^r guiterre je touche.

Cf. ADOLPHE BOSCHOT, *Chez les musiciens*, Paris, 1924, segunda serie, págs. 246 y sigs.

Ronsard no estuvo en esos momentos mucho mejor inspirado que el anónimo autor que hace hablar a la guitarra, dirigiéndose al lector, en el tratado de Amat, en un soneto en que se lee:

Yo soy aquella que todo lo canto.
Soy Reyna de los tonos, delicada
... ..
Verás que soy galana, guarda, guía
graciosa, gala, gracia, gallardía
gustosa, general, grata guitarra.

xxi La obra de Colonna contiene composiciones en el género español (*passacalli, folle, etc.*) y en estilo italiano (*passimezi, gagliardi, correnti e arie diverse*). MITJANA, *La musique en Espagne*, en *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, vol. iv, pág. 2095.

xxii MITJANA, *ob. cit.*, pág. 2095.

xxiii La inseguridad en el diapason de la guitarra de Amat desaparece en la de Sanz, quien dice (*Documentos...*, vol. II): “La guitarra se debe ajustar con el

órgano de esta suerte. Las terceras en vazio en el Gesolreut. . . Si resulta muy alto G en la segunda raya se transporta a la cuarta baxa y entonces G pasa a la cuarta"*.

Las danzas que Sanz ilustra en las láminas de su tratado son las siguientes: **LIBRO PRIMERO**, *Lámina primera*: Laberinto ingenioso para multiplicar cualquiera són en otros doze, con quantas diferencias quisieren. *Lámina 2*: otro laberinto de las falsas y puntos más extraños y difíciles que tiene la guitarra. *Lámina 3*: todos los sonos de rasgueado españoles para los que empiezan (gallardas con otros dances españoles para los que empiezan a tañer rasgueado y aprenden a dançar: villano, dance de las hachas, jácaras, jácara de la corte, passacalle, pasacalles, otros passacalles, idem, españoleta, folías, pavana, rugero, las paradetas). *Lámina 4*: el Gran Duque; el bayle de Mantua, zarabandas francesas y otros sonos extranjeros también de rasgueado (Granduque de Florencia con otras sonadas estrangeras para los que son curiosos, otro ducal, baile de Mantua, saltarén, zarabanda francesa, otra zarabanda francesa, la tarantela). *Lámina 5*: todos los sonos de punteado muy fáciles para los que empiezan a puntear (gallarda, mariona, villano, dance de las hachas, españoleta, pavana, torneo, batalla). *Lámina 6*: unos passacalles por la D, con muchas diferencias para soltar las manos. *Lámina 7*: diez y seis diferencias sobre la *xácara* y algunas dellas con estilo de campanelas. *Lámina 8*: quince diferencias sobre el canario. *Lámina 9*: un preludeo y fantasía por la O, con mucha variedad de falsas y una sesquiáltera para los que son muy diestros. *Lámina 10*: una alemanda la serenísima por el mismo punto y una giga que tiene el aire inglés (también una zarabanda francesa). *Lámina 11*: otro preludeo o capricho arpeado por la cruz con estilo nuevo y otra sesquiáltera de mucho arte. *Lámina 12*: la alemanda preciosa, con campanela y corriente por el mismo tono (también una zarabanda francesa). *Lámina 13*: ejemplos para acompañar en la guitarra y demás instrumentos. *Lámina 14*: una voz en música y bajo de ella las cifras. *Lámina 15*: pasajes del bajo sobre el primer tono para el uso y práctica de acompañar con las reglas pasadas. *Lámina 16*: fuga primera por primer tono al ayre español (con indicación de *fuerte* y *suarve*, al terminar; Sanz añade: "Al que gustare de falsas ponga cuidado en estos cromáticos"); fuga segunda, al ayre de jiga; zarabanda francesa. *Lámina 17*: passacalles por la E. *Lámina 18*: passacalles por la cruz con varios pasajes, campanelas y cromáticos con las ocho últimas diferencias. (**LIBRO PRIMERO**: GASPAR SANZ INVENTIT, *Cesaraugusta sexta die Decembris anno 1674*).

LIBRO II, *Láminas 1 y 2*: manos que representan las posiciones. *Lámina 3*: gallardas, las hachas, la buelta, folías (esta glosa toda se corre). *Lámina 4*: rujero, paradetas, matachín, zarabanda, jácaras, chacona. *Lámina 5*: españoletas, españoletas por otro punto; pasacalles. *Lámina 6*: canarios, villanos. *Lámina 7*: Marionas. *Lámina*

* Parece que hay que entender esto así:

Guitarra normal: 5 4 3 2 1
la re sol si mi

Si el sol del órgano (en segunda línea) resultase de un diapasón demasiado alto para el sol de la tercera cuerda de la guitarra (posiblemente varios semitonos más alto que éste. Véase la nota al pie de la núm. 19) (prescindiendo del hecho probablemente ignorado por los guitarristas de esa época de que en realidad las cuerdas de la guitarra suenan una octava más grave que la nota escrita) se corre todo el templado a la posición de la cuerda inferior (la cuarta por debajo del sol). La guitarra quedará así:

5 4 3 2 1
re sol si mi la

o, si se quiere:

re sol do mi la,

a fin de conservar las relaciones interiores del temple.

En rigor, la guitarra queda transportada de ese modo a la cuarta alta y la afinación del sol (ahora en cuarta cuerda) factible con la del órgano.

8: mariçápalos. *Lámina 9*: granduque, otro, passacalles. *Lámina 10*: pавanas por la D, con partida al aire español, una giga inglesa y bailete francés. *Lámina 11*: passacalles por la O. *Lámina 12*: de clarines y trompetas diversas llamadas y conciertos a dos clarines con canciones muy curiosas de naciones extranjeras. En Zaragoza, 1675. La Cavallería de Nápoles con dos clarines, canciones (sin letra), La Garzona, La Coquina francesa, Lantururú, La esfachata de Nápoles, la Miñona de Cataluña, La Minina de Portugal. Dos trompetas de la reyna de Suecia, Clarín de los mosqueteros del rey de Francia. Las siete láminas del LIBRO III contienen exclusivamente pasacalles en diferentes posiciones. En la sexta se indica: grave, más grave, alegre, fuerte, suave, y en la octava: “Éstos muy a espacio. Passage fuerte suave fin suave” (faltan las láminas 9 y 10 en el ejemplar que hemos tenido a la vista en la Biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York). “Tañer de martinete” es tocar sin ligar (I, pág. 11). En cuanto a las proporciones: “Si la cifra tiene la C al principio dale el compás y tiempo que lleva la gallarda, y si acaso tiene al principio un 3 grande, dale a aquella cifra el compás y tiempo de la española; y pues todos los aires se reducen a estos dos tiempos, dexando la distinción de la proporción, o compás mayor, o menor, bastan estos dos ejemplos” (pág. 11). El rasgueado se señala con letras en el cifrado de Sanz y el punteado con números. En el capítulo de las cadencias, Sanz menciona a Francisco Corbetta, Juan Bautista Granada (sus escalas las tiene por confusión y no por doctrina), y, como buenos organistas, a Horacio Veneboli, maestro de Roma, y a Pedro Ciano, de Venecia. Para las ligaduras pone como modelo a Lelio Colista y para las síncopas a Christoval Carisani, organista de la Capilla Real de Nápoles, al que llama su maestro. Finalmente se refiere a las “Sonadas y Conciertos de bielines que vienen de Italia”, de los que dice que “tenían dos o tres sostenidos... o dos bemoles”. (Es raro que no los hubiese con tres bemoles, es decir, en el tono de Mi bemol. Parece que al mencionar esos tonos lo hace como novedad, sin quiera decirse que no los hubiera en Sol y Fa mayores). El LIBRO III, que contiene diez láminas, carece de texto, al menos en el ejemplar mencionado.

xxiv De todas maneras, parece que no se ha hecho un estudio comparativo de estas danzas, tal como se las encuentra en los tratadistas españoles y en diversos manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Un Catálogo de estos manuscritos, hecho por los señores Anglés y Subirá, ha sido publicado en Barcelona, en 1946, por el Instituto Español de Musicología. Algunos manuscritos son para órgano, y no es fácil que sean ellos los que den la solución; pero hay también alguno para vihuela ordinaria, que se dice que es del siglo xvii, y cuya comparación con los tratados de los guitarristas conocidos podría ser interesante. El ms. núm. 141, para órgano, contiene, entre otras piezas, jácara, pasacalle, batalla, zarabanda francesa, gallarda, minués y tocatas, a más de alguna fuga; una pieza titulada *He* (?), bailettes y unas *Differenzias sobre la gayta*. Fué recopilado por el fraile Antonio Martín y Coll, discípulo de Andrés Lorente.

El ms. 143, anónimo, contiene zarabanda, marizápalos, pavana, chacona, folías, granduque, española, canciones comunes y otras piezas, entre ellas un *Tono indefinible*. Es copia de 1708. El ms. 144, del año siguiente, contiene tres *Tocatas alegres de Coreli, con el bajo cifrado*; Otras tocatas alegres para violín y órgano, Zarabanda. Otras zarabandas, alemanda, danza del hacha, *corrent*, nueve minutos, un *Baile di dame*, folías, chacona, las vacas, canarios, pasacalles, *matassins, guide* (interesa la ortografía francesa de estos nombres), *Entrada de Bretons, obra de Pensier, arie, ballet, Jaboste de Ardel, Mónica forzada, chinfonía, la marche de Gautier*, y piezas de carácter español, con veintinueve *minuetes al violín*. La referencia del catálogo dice: *Música española para órgano*; no sabemos si las que dicen ser para violín estarán transcritas para ese instrumento.

El ms. núm. 161 se titula: *Libro de//música de clavicímbalo//del Sr. D. FRANCISCO DE TEJADA, 1721*. Contiene minuets, tonadilla de Navidad, cotillón, canario (con segunda parte), canción inglesa, fabordón con tres diferencias, la Lombarda, *El saxado, o Bella Lis por otro nombre*, alemanda de Corelli (con segunda y tercera partes), aria de Corcelli, glosas, Courante, las Gitanillas, fantasmas. pavana, solfeo, española, mariçápalos, paraletas, Boria, folías graves, Amable.

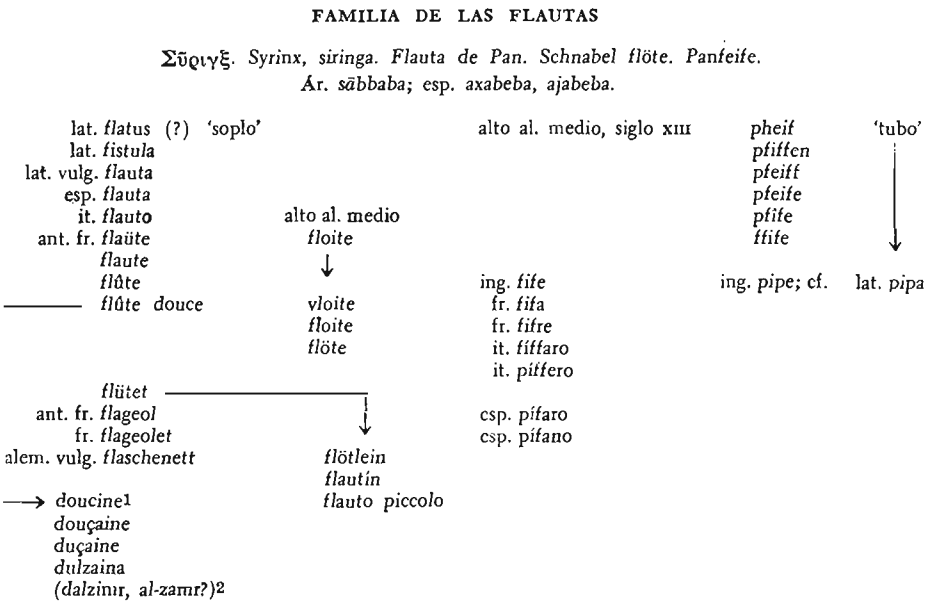
Una variación en bolero aparece en el ms. núm. 162 de música para clave copiado, o redactado (no se indica) por Félix Máximo López, organista de la Real Capilla, a fines del siglo XVIII, con varias sonatas y un capricho. Otro ms., anónimo, de principios del mismo siglo (núm. 163), contiene minués, pasapié, contradanzas, vaile inglés, alemanda, tirana del sacristán, fandango, tarantela, fandango de Cádiz, guaracha, La Flor, varias tiranas, trozos con canto. El baile titulado fandango aparece, acaso, por esta época, pues en otro manuscrito que está fechado en 1705 encontramos fandangos por rasgueado y punteado, a más de un fandango indiano. Ha sido repetido por muchos autores que el fandango es danza procedente de la Nueva España, aun cuando no se haya podido encontrar rastro de ella en México. Lo que se suele decir del fandango es copia de lo que Estébanez Calderón escribe en sus *Escenas andaluzas*, 1847. En la escena titulada *El bolero*, lo califica de "antiguo fandango", contemporáneo de polos y tiranas, dice, "y demás bailes de su tiempo". De la tirana dice que era en su tiempo la antigua zarabanda ("antigua danza morisca", añade) al paso que el ole habría reemplazado a la jacarandina; pero "la tonada de la zarabanda se tañe y canta pura y primitivamente en muchas partes de España", y en cuanto a la chacona dice que pervive en un paso del bolero. Ni éste ni el fandango aparecen todavía mencionados por los tratadistas del XVII, como Juan Esquivel Navarro, cuyo tratadito, el más importante de su tiempo para las danzas que entonces se acostumbraban, se imprimió en Sevilla el año de 1642, y al cual siguió el de Pablo Minguet e Irol, impreso en Madrid en 1737. Es curioso saber que la *Bolerología* de don Juan Jacinto Rodríguez Calderón se imprimió en Filadelfia, en el año de 1807, por Zacarías Poulson. El fandanguillo de Cádiz aparece, según Estébanez, por el tiempo en que se danza en Madrid el zorongo "y otras cien combinaciones del movimiento perpetuo", en contraposición con la gallarda, el bran de Inglaterra, la pavana, el Haya "y otras danzas antiguas españolas [que] fundaban sólo su vistosidad y realce en la primera soltura y batir de los pies y en el aire y galanía del pasear de la persona" (es decir, como "danzas bajas" que eran). Las atribuciones que hace Estébanez respecto al origen de algunas danzas como el fandango, se basan solamente en referencias de gentes viejas conocidas suyas, cuya autoridad nunca pone en tela de juicio, y que da por buenas debido a la carencia de documentos sobre este tema. Cabe añadir que, a pesar de la supuesta antigüedad del fandango, no lo conoce Covarrubias en 1611, y ya hemos visto que no lo mencionan los tratadistas de guitarra y otros instrumentos del siglo XVII. Vale la pena anotar, respecto a los supuestos orígenes de esta danza, que, según referencias de Arcadio Zentella Jr., poeta de Tabasco, en el sureste de México existe el vocablo "juandango", con otros que no han pasado al castellano.

De la seriedad de *El Solitario* como informador, puede dar idea su escena titulada *El asombro de los andaluces, o Manolito Gázquez, el sevillano*, que no es sino un trasunto de las famosas mentiras del Barón de Münchhausen, trasladadas sin escrúpulos al español por don Serafín, quien probablemente las escuchó de labios de Cecilia Böhl de Faber, quien a su vez seguramente las oyó en su juventud, en Alemania. La versión original de estos famosos embustes apareció primero en inglés, aunque su redactor fuese un emigrado alemán en Londres, Rudolph Eric Raspe, 1737-1794. Los *Travels and surprising adventures of baron Münchhausen* se imprimieron en aquella capital en 1785. En 1800 apareció la segunda edición inglesa, y en ese mismo año apareció en Alemania una traducción hecha por Bürger.

Al mismo tiempo que el *fandango indiano* aparece por primera vez, que separamos, la danza, después tan extendida, titulada la *jota* (y la *jotta*), en los mss. núm. 168, anónimo de *Música para arpa*, en cifra, y núm. 171, también anónimo, *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. Este manuscrito está fechado en el año de 1705. Sobre la jota se han escrito infinidad de disparates, que no tuvo inconveniente en recoger el propio Navarro Ledesma en su novela biográfica, que no biografía, sobre Cervantes, a quien presenta en Argel escuchando "la antiquísima jota de Aben Jot" (cap. xx). Navarro Ledesma hasta transcribe su música, que es una invención del zarzuelista Chapí para su obra *La bruja*, en donde, para presentar la supuesta copla en modo menor, combina a su gusto la granadina con la soleá, todo lo cual admite buenamente Manuel Manrique de Lara, sabio de aquellos tiempos y panegirista oficial del inspirado zarzuelista. Don Julián Ribera y Tarragó, otro sabio oficial coetáneo de aquéllos, llega a encontrar antecedentes de la jota en Alfonso el Sabio, en los trovadores y troveros y aun en los *minnesinger*, según se lee en su estudio sobre *La música de la jota aragonesa*, Madrid, 1928. Ribera menciona el ms. núm. 168, antes aludido, aun cuando por error material lo mencione como núm. 816, en lo cual le han seguido otros folkloristas. Cotarelo, en su *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo xix*, Madrid, 1934, vol. I, cap. ix, desmiente la idea de Ribera de que ese ms. date de fines del siglo xvii o comienzos del xviii; pero Ribera se cura en salud apelando al juicio del archivero don Pedro Longás, según el cual el citado ms., procedente de Ávila, es de la fecha que se dice. Ahora bien, si la fecha de 1705 que lleva el otro ms., el núm. 171, es realmente ésa, no resulta desacertado decir que el baile de la jota era conocido en el siglo xvii, aunque lo fuera ya muy avanzada la centuria. El hecho de que en una de las planchas del tratado de Minguet e Irol se mencione la palabra *jota*, lo que no sucede en el texto, hace sospechar si el vocablo no se refiere al *alfabeto* de cifras para la guitarra. La letra *j* se emplea como *i* en la cifra del siglo xvii. Para aclarar la cuestión es indispensable tener a la vista los documentos originales y, en seguida, proceder a descifrarlos. Puede ser de interés el hecho siguiente: el *Quadernillo curioso*, iv en PEDRO MINGUET E IROL, *Arte de danzar a la francesa*, Madrid, 1758, incluye varias "contradanzas nuevas y alegres, dedicadas a las cinco letras vocales A, E, J, O, U. La tercera de ellas es una "contradanza de la J", en $\frac{3}{4}$. (La obra mencionada de Cotarelo es interesante también para lo que se refiere al fandango, el bolero y otras danzas de esta época. Respecto a las del siglo xvii ya nos referimos antes al estudio que sirve de introducción a su *Colección de entremeses*, etc.).

Junto con la jota coexisten en el ms. núm. 168 (catalogado simplemente como Anónimo: *música para arpa*, 42 folios, ms. xviii), tonadas, diferencias de folías y de marizápalos, minúete, *San Juan de Lima con sus diferencias*, *La gaita francesa*, pasacalles, paradetas, seguidillas. Los aficionados a hablar del cante jondo han insistido mucho en que la siguiiriya gitana es cosa distinta de las seguidillas corrientes que en Andalucía han engendrado variedades como las seguidillas sevillanas, sevillanas, seguidillas boleras o boleros, etc. En otros manuscritos de la misma procedencia se habla de seguidillas manchegas. Hay además una *canción flamenca aclarinada* y una *lamentación de la reina de Hungría*.

En el ms. 171 la jota alterna con el ya mencionado fandango indiano, jácaras, pasacalles, *bailete de la reina de Polonia*, giga (del bailete), brado (por brando), alemana y alemanda, zarabanda francesa, matachines, *corrente airosa*, zarabanda, paracumbé, canarios, beleri, gallarda de torneo, marsellas, españoletas, villano, caullero (importaría mucho conocer la música de esta danza por si tiene relación con el tema variado por Cabezón, cuyo origen, así como el romance original, se desconocen; cuando menos hay la duda de si el citado por Lope no es invención suya), gallarda, folías, marionas, gayta, zarambeque, jácara de la costa, danza del



hacha, chacona, fandango, encarramado (ha de ser el *escarramán* cervantino); todas estas danzas tocadas por rasgueado, y, entre las tocadas por punteado, muchas del mismo nombre que las mencionadas y pavana, sombras, oboe, pie jibado, jácaras francesas, fustambeos, canarios tamborilados, guineos y algunas más o menos de fantasía y de ocasión.

xxv Puede verse en H. PRUNIÈRES, *Cavalli et l'Opéra venitien au xvii siècle*, Paris, 1931, lámina xvi.

xxvi "De allí a poco espacio, cesando los demás instrumentos, solos los cuatro de Tirsi, Damón, Elicio y de Lauso se escucharon, los cuales llegándose al sepulcro de Meliso, a los cuatro lados del sepulcro se pusieron: señal por donde todos los presentes entendieron que alguna cosa cantar querían; y así les prestaron un maravilloso y sosegado silencio, y luego el famoso Tirsi con levantada, triste y sonora voz, ayudándole Elicio, Damón y Lauso, desta manera comenzó a cantar:

Tal cual es la ocasión de nuestro llanto.
No sólo nuestro, mas de todo el suelo,
pastores, entonad el triste canto".

(*La Galatea*, libro vi). Antes se lee: "Tirsi sacó su rabel, y hizo señal a Damón que lo mismo hiciese, a quien acompañaron luego Elicio y Lauso, y todos los pastores que allí instrumentos tenían; y a poco espacio formaron una tan triste y agradable música, que aunque regalaba los oídos, movía los corazones a dar señales de tristeza, con lágrimas que los ojos derramaban".

xxvii "Poco fué menester para ser Aurelio obedecido, porque luego Erastro tocó su zampoña, y Arsindo su rabel, al són de los cuales instrumentos, dando todos la mano a Elicio, él comenzó a cantar desta manera:

Por lo imposible peleo,
y si quiero retirarme,
ni paso ni senda veo".

(*La Galatea*, libro vi)

xxviii "Erastro... rogó a Elicio que su rabel tocase, al són del cual así comenzó a cantar... luego, Elicio, movido del ejemplo de Erastro, le hizo que tocase su zampoña, al són de la cual este soneto dijo... En acabando Elicio, luego Damón al són de la misma zampoña de Erastro, desta manera comenzó a cantar... Acabó Damón, y comenzó Tirsi al són de los instrumentos de los tres pastores a cantar este soneto..." (*La Galatea*, libro ii).

xxix "...y de allí a poco al són de la arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto" (*La ilustre fregona*). "Luego, al són de la arpa, dictándolo el poeta su artífice, cantó el soneto un músico de los que no se hacen de rogar, en voz acordada y suave" (*La tia fingida*). Policarpa, "la sin par en música", canta en su lengua un soneto "al són de una arpa que en las manos traía" (*Persiles*, libro II, cap. iii).

xxx "Juntábase a esto la dulce armonía de los pintados pajarillos que por los aires cruzaban" (*La Galatea*, libro vi); "...calandrias y ruiseñores y a los otros pintados pajarillos, que por entre estos árboles con su no aprendida y maravillosa armonía os van entreteniendo y regocijando" (id.); "... la suave armonía de los

dulces pajarillos" (id., libro I); "...ayudándoles de entre las espesas ramas mil suertes de pintados pajarillos, que con divina armonía parece que como a coros les iban respondiendo" (id., libro III); "... la sabrosa armonía de las aves, que ya comenzaba con su dulce y concertado canto a saludar el venidero día" (id., libro V); "... el són de los infinitos pajarillos, que con no aprendidas voces formado..." (*Persiles*, libro II, cap. XVI);

"Los dulces pequeñuelos ruseñores
con cantos no aprendidos le decían
enamorados della, mil amores.
Los silgueros el canto repetían
y las diestras calandrias entonaban
la música que todos componían".

(*Viaje del Parnaso*, cap. VI).

XXXI Los instrumentos pastoriles, que son los de "los pastores de los libros" conocidos de Cervantes, aparecen mencionados por él en *La Galatea*, *La casa de los celos*, *El laberinto de amor*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. El cuadro instrumental cervantino se completa con los instrumentos bélicos que aparecen principalmente en las comedias y, algunos, en el *Quijote*, y los instrumentos de sala, de iglesia y populares, muchos de los cuales se mencionan en las *Novelas ejemplares*. De todo ese repertorio se traza un cuadro al final de este ensayo.

Los instrumentos pastoriles son de cuerdas, tañidos con arco o con los dedos; de aliento, exclusivamente los de madera, pues los de metal pertenecen al grupo bélico. En este grupo, sin embargo, figuran los pífanos o pífaros, que son los instrumentos más agudos de la familia de las flautas. Los de percusión, como populares, tienen gran empleo en las obras de carácter pastoril, así como en las *Novelas*.

Los instrumentos de cuerdas, bien los tañidos con arco, como el rabel, bien los pulsados con los dedos, como el arpa, el salterio, la vihuela y la guitarra, no necesitan mayores comentarios. Se hará mención aparte de la lira. De algunas particularidades relativas a los instrumentos de percusión, como dice don Quijote que son los albogues, a manera de chapas, se habla en lugar oportuno. Interesa ahora agrupar los instrumentos de viento-madera para aclarar la confusión corriente que existe entre ellos por cambio de denominaciones y asimilaciones a instrumentos de otros tipos, como la gaita zamorana, que nada tiene que ver con la añeja familia de gaitas de pellejo.

Los instrumentos de viento-madera son de dos clases: a) de embocadura abierta, y b) de boquilla provista de cañas. Éstas pueden ser de dos maneras, a saber: una sola caña, de donde sale la familia de los instrumentos hoy conocidos como clarinetes; o de dos cañas, que dan origen a los instrumentos de la familia hoy llamada óboes. Ambos nombres son recientes. El clarinete, así llamado por analogía con el clarín de metal, desciende de los *chalumeau*, *calumet*. Dos de sus registros conservan esos nombres: *chalumeau* o *calumet*, para el registro grave, y clarín para el registro agudo. El óboe desciende del *hautbois* francés (o sea, instrumento alto de madera: agudo entre los de su clase), denominación que entra en España en los primeros años del siglo XVI o quizá poco antes (en 1502 salen a recibir con el nombre de *haulbois* a Felipe el Hermoso a su entrada en Zaragoza) para ir sustituyendo al nombre tradicional de chirimías. Las dos ramas instrumentales parecen descender del vocablo griego *κάλαμος*, cálamο (*καλαμαύλης* y *καλάμυλος* son el aulos de caña y el que lo toca; *καλαμογλύφος* es el que talla las cañas para convertirlas en flautas); *καλαμαία*, según Curt Sachs, habría engen-

drado la *xalamia* (*xelamia*) del rey don Juan de Aragón, en las últimas décadas del siglo xiv (documentos en PEDRELL, *Organografía musical antigua española*, Barcelona, 1901, págs. 67, 76, 77). La clasificación no puede aspirar a una precisión rigurosa por falta de suficientes pruebas documentales. (Cf. cuadros fuera de texto.)

xxxii *Chistu* < *chístula* (por *fístula*). *Chistulari*, el tocador de chistu, no es sino el *fistularius* latino. El instrumento es el *flageolet*, o *pito*, especie popular menor del género. "En Valencia gustan mucho las brujas de atabalillos y dulzainas y cantan la jota; en la Mancha, tocan panderos y tiple; en Andalucía, sonajas y panderetas; en Galicia, gaitas; en Portugal, guitarras, y en Zugarramurdi se huelgan con la flauta de Goyburu y el tamborino de Juan Sansin". (L. F. de MORATÍN, *Notas al auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño, en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*) (Bibl. Aut. Esp., vol. ix, pág. 619). En el texto del auto, las brujas de Zugarramurdi van "bailando y danzando al són de tamborino y flauta que... le tañía uno que se llamaba Joanes de Goyburu, "y a són de tambor, que le tañía otro que se llamaba Juan de Sansin".

xxxiii "Entre algunos musicólogos se sostuvo un tiempo la idea de que la polifonía religiosa, en aquella época (siglo xvi), se ejecutaba siempre *a cappella*, sin la cooperación de los ministriles. Los documentos españoles demuestran que éstos tomaron parte activa en la ejecución de la música en la capilla real hasta 1572, año en que Felipe II, no sabemos por qué motivo, les prohibió el acceso a su capilla". HIGINIO ANGLÉS, *La música en la corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, pág. 10.

xxxiv *Teniente*, por "sordo", pág. 84 de los *Baños de Argel*, edición de Madrid, 1921:

DON FERNANDO:—¿Es sordo?

JULIO: —Un poco es teniente
de los oídos.

Ibid., pág. 49:

BAJÁ:—¿Tocas flauta o chirimía
o cantas con melodía?

Ibid., pág. 80, Don Fernando y Julio, vestidos de cautivos, traen "las guitarras y el rabel" para acompañar el romance que se canta en la pág. 85. Ambrosio, a seguida, canta solo el villancico en zéjel:

Aunque pensáis que me alegre,
conmigo traigo el dolor.

xxxv "Cultivó Espinel con lustre la poesía y la música, siendo en la una inventor de las décimas que se llamaron por esto *espinelas*, e introduciendo en la otra la quinta cuerda de la vihuela o guitarra añadiéndola con esto gran perfección para el bajo y acompañamiento músico". MARTÍN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, pág. 406, quien se remite a Lope de Vega, *La Dorotea*, fol. 40. Lope no dice qué cuerda añadió Espinel a la guitarra, sino que dice, simplemente: "... y destas nuevas décimas o espinelas que se vsan; perdóneselo Dios a Vicente Espinel que nos truxo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danças antiguas"... (edición de AMÉRICO CASTRO, Madrid, s. a., pág. 45 y sig.).

Vihuelas de cinco órdenes y vihuelas de cuatro órdenes, *que dicen guitarra*, en Fuenllana, 1553; guitarra de cinco órdenes en Bermudo, 1549-1555. Según éste (cap. xxxi del Libro II), "el notable músico Guzmán" empleaba una vihuela de siete órdenes con una cuerda afinada una cuarta más alta que la prima. La vihuela de siete órdenes de Bermudo se encierra dentro del ámbito de la normal de a seis, para evitar esa otra cuerda tan aguda. Admite, además, que la vihuela puede llevar once o doce trastes, pero cree preferible diez, tanto para ese instrumento como para la guitarra (cap. xxxvi).

xxxvi COTARELO, *Colección de entremeses*, etc. Introducción, pág. cclvii. En las Comedias de Lope de Vega, parte viii (1617), considera "el polvillo" como baile antiguo. Así también en *La Baltasara*, impresa en 1652 y que fué puesta en música traducida al italiano por el cardenal Giulio Rospigliosi, después papa. La ópera italiana con el título de *La cómica del cielo, drama de música*, se representó en 1668 (los autores españoles de *La Baltasara* fueron Vélez de Guevara, Coello y Rojas). Sería interesante saber cómo Rospigliosi y su músico (cuyo nombre no menciona Cotarelo) interpretaron el estribillo:

Pisaba yo el polvillo
atán menudillo;
pisaba yo el polvó
atán menudó.

Se le alude también en el entremés *La escuela de danzar*, de NAVARRETE Y RIBERA (1640), de tal manera que el personaje interpelado no recoge la alusión y cree que le ofrecen tabaco, lo cual interpreta Cotarelo en el sentido de que ya el baile estaba perdiendo popularidad.

HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular*, menciona la versión de Góngora (letrilla de 1615):

Pisaré yo el polvico
menudico,
pisaré yo el polvó
y el prado no.

Un baile titulado "Pásate acá, compadre", publicado entre las comedias de Lope en 1617, da esta versión:

Pisaré yo el polvillo
menudillo, menudillo;
pisaré yo el polvó
atán menudó...

xxxvii Henríquez Ureña lo cita como "cantar viejo" de *Los comedadores de Córdoba* (ob. cit., págs. 85 y 135), considerándolo como "endecha". Lo titula de esa manera porque Lope de Vega fundó en ese cantar su drama *Los comedadores de Córdoba* (pág. 87) y menciona otras alusiones al cantar de Pedro de Lerma, Francisco Delicado y Lope de Rueda. La versión musical que ofrece Sánchez de Robres en su colección titulada *La música del pueblo* (Madrid, 1869) como *romance tradicional*, se hace sobre el estribillo y la glosa del cantar titulado *Sierra Bermeja*, tercera estrofa, con otras distintas (HENRÍQUEZ UREÑA, pág. 86). El título del romance o endecha debe de ser, naturalmente, *Los comedadores de Calatrava*, que

partieron de Sevilla
a hora menguada,
para la cibdad
de Córdoba la llana...

Las glosas explican el sentido dramático de la endecha, por lo cual parece que el estribillo se menciona mal desde antiguo, a causa de haberse suprimido las sinalefas que se hacen en el canto. Éste, verosíblemente, ha de ser:

Los comendadores,
por mi mal os vi;
yo [os] vi a vosotros,
vosotros [no] a mí.

Véase también MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, vol. x, págs. 230 y 269-375.

xxxviii "Las bodas entre moriscos de España, como antes en países musulmanes, solían ser muy ruidosas. El teólogo granadino Pedro Guerra nos cuenta los festejos que seguían a la celebración del matrimonio de moriscos: la novia era recibida a los acordes de la música, conducida a su aposento, precediéndole grande cortejo de mujeres en medio del sonido de flautas, cítaras y bandolas; algunas veces, sobre todo en calles y plazas, iban trompetas y atabales, y al llegar a casa, en la intimidad, comenzaba el baile y se cantaban canciones moriscas. Además, los moriscos continuaron celebrando sus zambras y leilas... Leila era el nombre que daban los moriscos a sus fiestas o bailes nocturnos..." JULIÁN RIBERA, *La música de las cantigas*, Madrid, 1922, pág. 76. El autor cita la *Danza de la muerte*, alguna vez atribuida a Sem Tob, donde dice la muerte al alfaquí:

En Meca ni en layla y non estaredes
comiendo buñuelos en alegría...

Don Pedro Cardona (RIBERA, pág. 76) considera todo eso como "entretenimientos bestiales en que con descompuesto bullicio y gritería suelen ir los mozos villanos vocinglando por las calles". "Recuerdo con gusto la gran impresión que me produjeron los gritos o *lelilíes* de las mujeres el día de nuestra entrada solemne en Marrakesh o en ocasión de alguna festividad religiosa". R. MITJANA, *En el Magreb-El-Aksa* (Viaje de la embajada española a la corte del sultán de Marruecos, en el año 1900), pág. 281. Cf. *oi, lu, oilulí* en ruso; *ei, eli*, entre gitanos: *alalás* en gallego; *ai lé lelá!* en portugués. *Ai, le, li, le/marinheiro viva o re*, en AUBREY BELL, *Portuguese literature*, pág. 30.

xxxix Los salmos penitenciales son los Nos. 5, 31, 37, 50, 101, 129 y 142, a los que hay que añadir algunos más de la Vulgata. Varios de ellos han inspirado a los músicos por su dramatismo, especialmente el 129: *De profundis* y el 50: *Miserere*. Éstos deben de ser los que ocurren en la muerte del personaje cervantino.

xl II, 4 y 16.

xli II, 44. Sobre *templar* y *afinar*, véase la N. B. al final de la anotación xix.

No es que Cervantes haga una distinción técnica con eso. Véase el *Quijote*, II, 46: "*templóla* (una vihuela) y habiendo recorrido los trastes de la vihuela, y *afinándola* lo mejor que supo..." (pero *templóla*, en este caso, es probar cómo se hallaba de temple).

XLII *La gran sultana, La gitanilla, Pedro de Urdemalas*. Sonajas entre los "instrumentos pastorales" en el *Quijote*, II, 67.

XLIII *La gran sultana*, jornada II.

XLIV Sobre *loquesco*, RODRÍGUEZ MARÍN, ed. del *Celoso extremeño*, Madrid, 1933; nota a la pág. 109: "...por lo común lo *loquesco* es lo que hace al tono, mientras que lo *correntío* se refiere al verso". Se cantan romances a la *loquesca* en esa novela (pág. 109) y se habla de verso *correntío* en *El rufián dichoso*. De ambos modos en *La gran sultana*, sin que siquiera sepamos bien lo que es *loquesco*.

XLV *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar*. Compuesto por don LUIS MILÁN. Dirigido a las damas. Imprenta de Francisco Díaz, romano, en la metropolitana ciudad de Valencia, en el año de Mil y DCCCXV. (Reimpreso en la *Colección de libros raros y curiosos*, vol. VII, Madrid, 1874).

XLVI II, 40. En *La entretenida*, tercera jornada:

OCAÑA:—De suerte voy, que pelearé con ciento
sin volver el pie atrás una semínima.

Los diccionarios toman "semínima" en un sentido literal de menudencia.

XLVII Véase la nota XXXI. Instrumentos de la familia del óboe.

XLVIII *La gitanilla*, pág. 102 de la edición de Rivadeneyra. *Pedro de Urdemalas*, jornada primera.

XLIX *Rinconete*, pág. 142.

L GEORG KINSKY, *A history of music in pictures*, Leipzig, 1929, London, 1930-37, pág. 4, n. 2; *Uno de tantos* (F. A. BARBIERI): *Las castañuelas*. Estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes; Madrid, 1878. Barbieri alude como autoridad en la materia a Fray JUAN FERNÁNDEZ DE ROJAS (bajo el seudónimo de Francisco Agustín Florencio): *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, Madrid, 1792, folleto de más de cien páginas. Nótese su clasificación como *ciencia*... La erudición de ambos asciende hasta Virgilio:

Crispum sub crotalo docta movere latus

y a Proporcio:

Nilotes tibicen erat, crotalistria Phyllis.

Los "raucos excutiens calamos" de Virgilio, que se tañen en posición de decúbito, no quieren decir, pese a Barbieri, que las castañuelas o crótalos eran de caña, sino que son las "roncas flautas" (o instrumentos más ásperos), conforme Cervantes habla del "metal ronco".

LI El origen de los gitanos es materia muy discutida. Entre la abundante bibliografía cabe mencionar a MARTÍN BLOCK, *Mœurs et coutumes des Tziganes*, Paris, Payot, 1936, y a C. J. POPP SERBOIANU, *Les Tsiganes*, Paris, Payot, s. f., esta última obra por lo que se refiere a las cuestiones filológicas que el habla de los gitanos plantea. "L'Espagne a persecuté les tziganes dès la fin du xv^e siècle" (BLOCK, pág. 56). JORGE BORROW, en su pintoresco libro sobre *Los zincali* (los gitanos españoles), cree que pudieron entrar en España poco después de 1417, en

que ya se encontraban en Francia. (La traducción española de Manuel Azaña está publicada en la colección *La Nave*, Madrid, 1932).

LII Rodríguez Marín cita por mayor autoridad la escasa de César Oudin (en el *Trésor*) y el *Vocabulario español e italiano* de FRANCIOSINI. El autor español dice que la guimbarda o birimbao se denomina *trompa gallega* en algunas partes de España y *pío poyo* en Andalucía (notas al *Celoso extremeño*, pág. 137).

LIH El principio del instrumento sujeto a la boca, cuya cavidad hace de cuerpo resonante, es muy conocido en los pueblos de culturas no europeas. Los diferentes estudios de Percival R. Kirby sobre varios pueblos del sur de África se resumen en su obra *The musical instrument of the native races of South Africa*, London, 1934. Los pueblos precolombinos de América conocían también ese principio instrumental y se encuentran huellas del instrumento tipo o "arco musical" en los llanos orientales de Colombia con el nombre de "timbirimba" (JOSÉ IGNACIO ESCOBAR, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, 1945). Sin mención de nombre se le encuentra descrito por JESÚS CASTILLO, *La música maya-quiché*, Guatemala, 1941. En su estado de mayor perfección instrumental se encuentra muy difundido por Europa. CH. MAHILLON, en su *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Gand, 5 vols., 1893, lo cree de procedencia asiática (vol. I, pág. 13). Variedades originarias de diversos países, nums. 14, 1758 a 1761, 1944 y 45, 2110 y 2549 (veinte ejemplares). La guimbarda napolitana núm. 608 es de la misma clase que la núm. 14. Véase M. HEYMAN, *La guimbarde*, en *RMus*, 1923 (vol. II, núm. 6, pág. 236).

LIV *Cancionero musical español de los siglos xv y xvi*, transcrito y comentado por FRANCISCO ASENJO BARBIERI, núm. 115: Juan Anchieta, a tres voces. Nota de Asenjo Barbieri en la pág. 97.

LV Lo tocante a la seguidilla como canto bastaría para llenar las páginas de todo un ensayo, pero es materia muy bien conocida y no es menester repetir aquí lo que han dicho especialistas de la mayor competencia. El lector puede encontrar amplias referencias en: HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2ª ed., Madrid, 1933, cap. II, b) *Castilla. Las primeras seguidillas. Origen de la seguidilla: probablemente castellano. Formas de la seguidilla. La seguidilla en el Cancionero Herberay. Seguidilla y endecha. Cap. III. La seguidilla: comienzos de su evolución. Las seguidillas del Cancionero musical. La seguidilla popular a través del siglo xvi. Cap: IV. a) El esplendor de la seguidilla. La seguidilla regular.*

La combinación de voz, arpa y vihuela, que se menciona en el texto, parecería indicar que se tratara de vihuela de arco.

LVI El origen del vocablo *títere* en España y el género de arte que los títeres ejecutaban en los retablos ha quedado bien explicado en el ensayo de AMÉRICO CASTRO, *La palabra títere*, en *MLN*, LVII, noviembre de 1942. "*Títere* es el francés *titre*, fr. ant. *titele*, lat. *titulum*, en el sentido especial de *iglesia, monumento*. . . El nombre se generalizó, y fué aplicado al templo, al monumento, al castillo, como dice Covarrubias, en que ocurrían las peripecias de los muñecos, que debieron tener carácter religioso antes que profano. . . En suma, *títere* fué primero retablo de muñecos, luego el muñeco mismo. En medios aldeanos y rurales, *títeres* vino a significar cualquier diversión pública consistente en ejercicios de circo: volatines, acróbatas, etc." El ms. autógrafo de Avellaneda, núm. 1283 de la Biblioteca del

Duque de Osuna, menciona una mogiganga cuyo título es el de *Titeretier*, en el siglo xvi. (véase *Catálogo abreviado de los manuscritos de la...* por D. JOSÉ MARÍA ROCAMORA, Madrid, 1882).

LVII

“Su oficio es maeseccoral
y juego de pasapasa”.
(QUEVEDO: *El tiempo*).

Rodríguez Marín cita a Covarrubias en su nota a la pág. 282 (vol. vii) de *Don Quijote*. Al juego de maestreccoral “diéronle este nombre porque los charlatanes y embusteros que traen estos juegos se desnudan de capa y sayo, y quedan unas jaquetas o almillas coloradas, que parecen troncos de coral” [?]. La alusión de Sancho parece hacerse en el sentido de que su comida desaparecía como por arte de magia, pero la procedencia del vocablo (*¿maestro de coro?*) queda sin explicación.

LVIII Los peregrinos mendicantes, flamencos y alemanes en su mayoría, “franchotes” también, eran, en el siglo xvi avanzado y acaso aún dentro del xvii, la pervivencia de aquellos otros que desde el descubrimiento de la supuesta tumba del Apóstol Santiago, en la villa de Compostela, Pontevedra, a comienzos del siglo ix, llegaron al templo que se construyó sobre ella, desde todos los puntos de la Europa cristiana. Toda una literatura legendaria, entre novelesca e histórica, ritos y prácticas religiosas, ceremonias de los peregrinos, itinerarios de éstos, con consejos de cuáles eran los mejores, advertencias sobre sus mayores comodidades o peligros, recomendación de posadas donde no se aguaba el vino, músicas y cantos propios del templo o de la ruta, han quedado recogidos en el llamado *Liber Sancti Jacobi* o *Codex Calixtinus*, que se supone sea copia (siglo xii) de un original anterior. El códice se conserva en la catedral de Santiago de Compostela y ha sido editado en 1944 por el Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos. El texto ha sido transcrito por Walter Muir Whitehill y la parte musical que se inserta en el códice lo ha sido por el P. Germán Prado, O. S. B., a más de un tercer volumen de *Estudios e índices*. Gran parte de la música es monódica y está escrita en notación neumática. Pero en los últimos folios (*¿de otra mano?*) aparecen piezas polifónicas a dos y tres voces. Una es el famoso canto de peregrinos *Congaudeant catholici*, atribuido a Magister Albertus Parisiensis, que tres de ellos van entonando por las rutas que llevan a Compostela. El texto se compone de dos pareados latinos seguidos de un estribillo *Dies ista*. Hay una impresión en disco gramofónico, en la colección *Dos mil años de música*, dirigida por Curt Sachs (disco R 1017). A pesar del largo espacio que media entre ese *conductus* y el tiempo de Sancho, puede suponerse, sin gran imaginación, que los “franchotes” que iban mendigando por los caminos de Castilla cantaban una música bastante semejante, a lo menos para poder darnos una idea de ella. Esa música no se transformó a través de los siglos, sino que desapareció cuando ya no sirvió para su objeto; pero no es imposible que, ya degenerada, pudiera haber llegado hasta los oídos del escudero.

LIX Sobre los *fous* y la *Mère-folle*, véase Mr. du Tilliot: *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des Foux, Qui se faisoit autrefois dans plusieurs Eglises*, A Lausanne et à Geneve, MDCCLI. Sobre las cofradías burlescas en la Edad Media: PETIT DE JULLEVILLE, *Les comédiens en France au Moyen Âge*, Paris, 1885; ADOLFO SALAZAR, *La música en la sociedad europea*, México, 1942, vol. i, parte iv, cap. ii. Sobre las vejigas infladas de los *fous* y el vocablo *boxiganga*, véase la nota 72, en la pág. 456 de ese vol. i.

LX Sobre la misa del asno, cf. SALAZAR, *op. cit.*

LXI Véanse las anotaciones XXIII y XXIV.

LXII *Maheridas danzas*, en el sentido de danzas compuestas (trazadas de antemano). *Maheir* 'señalar, buscar, prevenir' (*Diccionario de la Academia*). Véase Rodríguez Marín, nota al vol. VI, pág. 11, de su edición del *Quijote* (La Lectura, Madrid, 1922). En la página 12 inserta la definición que Covarrubias da de la danza de espadas, y también del *zapatear*: "baylar dando con las palmas de las manos en los pies, sobre los zapatos, al són de algún instrumento". En Dante (*Inferno*, XIX, 12): "Forte spingava con ambo le piote".

Se lee en *El bolero*, una de las escenas andaluzas de Estébanez Calderón, que danzas de gran viveza como la *chacóna* y la *zarabanda*, aun puestas en contraste con lo acompasado de las danzas nobles como la *airosa gallarda*, el *grave rey D. Alonso*, y el *bran de Inglaterra*, eran, a pesar de su desenvoltura, tenidas "por bailes de escuela y cuenta, y no por de botarga y cascabel". Estos últimos bailes se denominaban entonces de *tararira* y eran como bailes callejeros. Se ve claro que las danzas *de cuenta* eran aquellas en las cuales era menester contar los pasos; en tal caso, aquellas *maheridas* danzas de Cervantes pertenecerían a este grupo, aun cuando en ellas figuran las de espadas y las de cascabel que, en el caso aludido, eran de *cascabel menudo*, puesto que iban cosidos a la parte de los calzones que recubren las pantorrillas. F. A. BARBIERI, en su estudio sobre *Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII* (*Ilustración española y americana*, XXI, 1877, págs. 330 y sigs. y 396), dice que las "danzas de la corte se llamaron: danzas de cuenta; las populares: danzas de cascabel". La definición es un tanto arbitraria, porque no todas las danzas de cuenta son señoriales ni todas las danzas populares son de cascabel. Luego añade: "Las danzas de cuenta se bailaban en general al són de las vihuelas de mano (?) o de arco, al del arpa o de otros instrumentos aristocráticos, sin canto de voz humana. Las danzas de cascabel y los bailes, al són de romances, jácaras, coplas y seguidillas, cantadas con acompañamiento de guitarra, bandurrias, panderos, sonajas, etc." Los bailes populares influían sobre la gravedad de las danzas de sala, con graves protestas de los maestros de danzar. De aquéllos y de éstos se burla, según su costumbre, don Francisco de Quevedo en su romance sobre los estragos del tiempo (en la *Musa Thalía*):

Las fiestas y los saraos,
nos los trueca a mojigangas...

Los maestros de danzar
con sus calzas atacadas
yacen por esos rincones
dirigiendo telarañas.

Floretas y cabriolas
bellacamente lo pasan
después que las castañetas
les armaron zangamangas

y menciona en seguida algunas danzas que se encuentran en las obras de Cervantes, según se detalla en el texto:

Con un rabel, un barbado
como una dueña danzaba,
y acoceando un canario

hacia hablar una sala.
 Mesuradas las doncellas
 danzaron con una harpa...

Usábanse reverencias
 con una flema muy rancia
 y de gementes et flentes
 las veras de la pavana.
 Salía el pie de gíbao
 tras mucha carantamaula,
 con más cuenta y más razón
 que tratante de la plaza.
 Luego la danza del peso
 una alta y otra baja,
 y con resabios de entierro
 la que dicen de la hacha.
 El conde Claros, que fué
 título de las guitarras,
 se quedó sin barberías
 con chaconas del agalla...

Para darles una carda
 suéltale las seguidillas.
 De la Trena a Escarramán
 saltó sin llegar la pascua,
 y al Rastro, donde la carne
 se hace bailando rajas...

Sobre la *moresque*, *morisco* y *morris dance*, véase: H. BESSELER, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1937, pág. 299. L. KIRSTEIN, *The book of the dance*, New York, 1935-1942. La *morisque* se introducía en el siglo xv en el teatro religioso popular en Francia. Cf. ANDRÉ PIRRO, *La musique: xv et xvi siècles*, Paris, 1940, pág. 131; ADOLFO SALAZAR, *ob. cit.*, vol. I, págs. 120, 123 n, 346; vol. II, págs. 24, 90, 168; COTARELO, *Colección de entremeses*, pág. CCXLII (danza de espadas).

LXIII Cf. RODRÍGUEZ MARÍN, notas al *Celoso extremeño*, relativas a las músicas, danzas y algunos instrumentos allí mencionados.

LXIV En Lope:

...esta vieja es la Chacona.
 De las Indias a Sevilla
 ha venido por la posta.

El amante agradecido, 1618.

Pero no hay que dar demasiado crédito a la geografía de comediantes y entremesistas. También Lope sitúa el Gurugú en Guinea (*La Isla del Sol*, 1616). Cervantes llama a la chacona *indiana amulatada* y Quevedo *chacona mulata*; pero en la última comedia mencionada de Lope se habla de *chaconas de Castilla* (cf. COTARELO, *ob. cit.*, pág. CCXL). La anchura marítima que le concede Cervantes se menciona en la *Ilustre fregona*, ed. *Bibl. Aut. Esp.*, pág. 174.

LXV ONEYDA ALVARENGA, *Música popular brasileña*, México, 1947, pág. 111.

LXVI Sobre la vida en los conventos españoles de esta época y su desmoralización, cf. RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos para las biografías de algunos escritores de los siglos xvi y xvii*, en BAE, vol. v, 1918, pág. 636, § XVIII, con relación a las sentencias que tuvo que dar el licenciado Mosquera de Figueroa en Madrid, 15 de diciembre de 1601, por delitos y ofensas a las costumbres en los conventos, como los a que se hace referencia, y que eran "el escándalo de las repúblicas" por "la desemboltura de las monjas, la libertad de clérigos y frailes y seglares".

LXVII Cf. *Cancionero Classense*, ed. de Antonio Restori, Madrid, 1602, que contiene la copla mencionada (*apud* COTARELO, *ob cit.*, pág. CCLXVI).

LXVIII Cf. la edición de los *Entremeses* cervantinos de Bonilla, Madrid, 1916, págs. 197 y 200, así como la edición de Bonilla del *Diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, Madrid, 1910, págs. 132 y sigs.

LXIX Sobre la manera de danzar la *gallarda*, véase THOINOT ARBEAU, *Orchesographie*, Langres, 1588. Hay traducción inglesa de C. de Beaumont y una española traducida de ésta, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1946, págs. 74 y sigs. Variedades de sus pasos, págs. 99 y sigs. P. RAMEAU, *Le maître à danser*, Paris, 1725. Hay traducción inglesa de C. de Beaumont y una española traducida de ella, Buenos Aires, 1946 (cf. cap. xxxi. Del *pas tombé* y del *pas de gaillarde*). LOUIS HORST, *Pre-classic dance forms*, New York, 1937, cap. II: *The galliard* (con ilustraciones). L. KIRSTEIN, *The book of the dance*, New York, 1935-1942, pág. 158. Se describe la manera de arrastrar el pie derecho, tras de la *révérence* para encontrar la posición de *pieds joints*, en Arbeau, págs. 76 y sig. de la traducción española. Sobre la gallarda en general: SALAZAR, *ob. cit.*, vol. II, págs. 163 y sigs.; CURT SACHS, *World history of the dance*, New York, 1937, págs. 358 y sigs. Sachs dice que no había pasos deslizados en la gallarda, sino solamente saltos y proyección del pie afuera; el salto se practicaba principalmente en la *volta* y no se podía hacer sin un danzante varón. Como variante de la gallarda, el *turdión* se danzaba sin levantar apenas los pies del suelo (danza baja) y con pasos resbalados; en la gallarda se daba entrada a los saltos, pero en contraste con aquellos pasos. La *volta* era la parte más saltada de la danza; el danzarín, tomando a la dama por la cintura, le hacía dar una voltereta más o menos elevada. No faltan condenas para la gallarda, como la de Praetorius, entrado el siglo xvii, que la considera como invención del demonio, lo cual ya se conocía en España para las otras danzas mencionadas. Mas no hay que olvidar que había gallardas francesas, italianas, inglesas y españolas, cada cual diferente, más que por la música, por sus pasos de danza.

LXX "Acoceando un canario" (en Quevedo). En Dicgo Sánchez de Badajoz (antes de 1552):

...mas saben bailar ahitas
villano, canario y quiebra

(Obras, Madrid, 1915, pág. 87).

Cotarelo cita a PUENTE, *Epítome a D. Juan II*, lib. I, cap. xxiii: "Gustaba mucho (y aun hoy) de ciertos bailes o *saltarello* muy gracioso que llamamos en España *Canario*, por haber venido su uso de aquellas islas". (Este epítome se imprimió en Madrid, en 1674). Por la descripción de Caroso, se bailaba por una pareja que se tomaba por la mano y hacía sus pasos como danza baja (resbalada o rastreada) con reverencias. Pero, antes y después, había un *battuto* en el que se golpeaba repetidamente el suelo con el pie. Esto no significaba necesariamente

que, en Italia, se bailase el canario zapateado, porque puede batirse el suelo con los pies desde poca altura, como hoy en la *claquette*. El zapateo quizá fué de aplicación española a este baile, como el paseo rastreado en la gallarda. Lo uno compensa lo otro. La descripción de Thoinot deja ver que se trata de una *entrée* de salvajes en algún ballet de corte.

LXXI COTARELO, *ob. cit.*, pág. CCLXIII.

LXXII Véase anotación LXX. El *Diccionario de autoridades*, que encuentra razón para todo, dice que el nombre proviene de que los movimientos del villano son "a semejanza de los bailes de los aldeanos". Agustín de Rojas lo hace entrar en una loa sacramental, muy a comienzos del siglo XVII:

Salgan, canten y bailen un villano
pues ninguna a esta gloria se ha igualado,

y *contrahace* el estribillo popular por:

Hoy al hombre se lo dan
a Dios vivo en cuerpo y pan,

lo cual es *contrahacer* la cebolla a lo divino.

LXXIII Véase la anotación XXIV.

LXXIV Edición de los *Entremeses* de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, 1916, pág. 200. Correas trae la locución: "No lo estimo en el baile del rey Perico, del rey Don Alonso". El erudito informador de Serafin Estébanez Calderón todavía lo recordaba como danza grave; cf. *El bolero*, en *Escenas andaluzas*, Madrid, 1847.

ADOLFO SALAZAR

El Colegio de México.

ÍNDICE ALFABÉTICO

- acordar 44; acorde 33 s., 49; adedura 54; afinación 37; afinar 44; albardana 54; Al boce 54 n.; albo-g  n 53 s.; albugue 35, 39, 53 s., 121; Al boke 54 n.; al-buk 53 s.; alcacel 55; alta 129; altos 52; archicistre 38; armonía 33 s., 36; arpa 34, 36, 44, 48, 50 ss., 55, 133 s.; *aspetator* 56; atabal 42; atabalillo 54; atambor 39 s., 42, 48, 50; auresku 36.
- bailadores 51; baile del Ampurdán 131 — del escarramán 126; bajos 52; bandola 146; bandol  n 38; bandol  n 148; bandora 147; bandurria 51; becken 54; birimbao 49, 167; bocina 39; bogiganga 56; bogue 54 n.; bolero 159; bombarda 40; bordón 38; botarga 169; branles 130 — des chevaux 130 — des lavandi  res 130; brans guignol  s 130; broqueles 51; buccina 53; buq 54.
- caja 39 s., 42; campanas 41 s., 43; campanilla 41; canario 128, 130, 171; cantaletas 43; cantarcillo 46; canticio 35 s.; c  ntico 36; *canticum* 36; cantilena de chorea 36; caramillo, 34, 36, 50, 53; cascabeles 47, 56, 169; casta  etas 35, 46, 123, 127; casta  nuelas 46, 166; cencerros 51; cimbaillos 54; c  mbalos 54; c  tola 41, 53; clarín 36, 39, 42, 48; clarinete 162; clarino 39; clarones 40; clavic  mbano 48; clavicordio 134; clavijas 48; clavijeros 41 n.; concerto 125; concierto 34; concordancia 45; consonancia 44 s.; contrabajo 35, 134; contralto 35, 135; contrapás 131; contrapunto 33, 55; copla 46, 50, 121 s., 123, 125 s., 127, 129, 134; coplillas 49, 123; corneta 39, 41, 52; coro 35; correntío 44; corrida 38; corrido 38; coxetas 129; crótalos 46, 166; crusma 46; cruzado 129; cuerdas 38; cuerno 39, 52, 54.

- chacón 33, 122 s., 124 s., 126 s., 130, 159; *chalumeau* 162; chapas 35, 54; charamías 40; chirimía 36, 42 s., 44, 52 s.; chistu 36; churumbelas 50, 53.
- dances des Canaries 128; danzas bajas 126 — concertadas 121 — de artificio 119 — de cascabeles 118, 120, 169 — de cuenta 169 — de espadas 118, 120 — maheridas 169 — nobles 169 — pastoriles 122; decantado 55; dello me pesa 126; derbuka 54; discantado 55; disonancia 44; dolcian 163; dolcina 163; dulzaina 42, 45, 53, 133; dulzian 163.
- endecha 42 — de canario 128; entono 44; entorchado 38; entrechat 129; espatadantza 118; estampida 36; esturdión 51, 129.
- fandango 123, 159 — indiano 130, 160; fandangnillo 159; farsante 45; farsista 45; *fistularius* 163; *flageolet* 163; flamenco 46; flauta 35 s., 39, 43, 52, 55, 121, 124; fol, fou, 56; fuga 33.
- gaita 35, 45, 50, 54, 121 — zamorana 45, 51 s., 53, 119, 129; gallarda 123, 127 s., 129 s., 131 — airosa 169; gambas 129 s.; gambetas 51, 128 s.; gambetó 129; *guignoler* 130; guimbarda 49, 167; guitarra 33 ss., 40, 42 s., 44 s., 47 s., 49, 50 s., 55, 118, 120 s., 124, 127, 129, 135, 137 — atiorbada 37 — española 37 s., 144 — morisca 43.
- hadedura 54.
- instrumentos pastoriles 162; *intermezzo* 137; invención 51.
- jacarandina 44; jácaras 127, 136; jews harp 49; jota 130, 160 s.; juandango 159.
- laúd 33 s., 38, 51 s., 134; leila 168; lililís 42; lira 34 s.; loquesca 44.
- mandola 146; mandora 38; marionas 47, 130; matachines 47 n.; matracas 43; metal 39; milano 130; mínima 45; mojiganga 136; monodia 33 s., 36, 38 — *accompagnata* 33, 46; moresca 130; moresque, morisco, morisque 170; moriones 47 n.; morris dance 118, 121, 170; mote 44, 134; motete 36; mules, múdeos, mulillas 124; musette 45.
- óboe 36, 53, 162; ole 159; órgano 48, 124; organum 134; ovillejos 50.
- palillos 46; pandereta 47; panderete 47, 54; pandero 39, 45, 47; pandora 147; paso rastreado 127 s.; pavana 123, 127; perra mora 125; pésame 125 s., 128; piccolo 36; pifano 39, 48, 162; pifaro 39, 48, 134, 162; pipiritaña 55; pitos 46; platillos 54; polifonía 33 s., 36, 41, 46; polvico 41, 164; polvillo 164; preludio 133; prima 37, 135; punto 37, 43.
- rabé 41 n., 134; rabel 34 s., 41 n., 42, 50, 53, 55, 133 s.; Rabelejo, Rabelín 41; rasgado, rasgueado 37, 55; rebecca 41 n.; *refrains* 41, 133; refranes 41; romance 38, 42, 44, 48, 50, 127; rondelía 37; ruade 129; ru de vache 129; rufo 44.
- sacabuche 43, 133; *sacquebute* 43; saltarelo 128; salterio 35, 39, 51, 121, 134; *sarabanda* 124; saraos 137; sardana 131; seguirilla 46, 50, 122, 126 s.; siguiyria 160; seminima 45; serao 137; serenata 36, 43, 51; sexta 37; *shalm* 165; sílete 35; sistros 47; sonajas 39, 44, 46 s., 53 s., 121, 123; sonata 133.
- tambor 36, 39; tamborete 54; tamboril 36, 46, 52, 120 s., 127; tamborín 54; tamborino 34, 39, 52 s., 119 s.; tañer de martinete 158; tararira 169; tasto 37; tejoletas 35, 46 s., 122; tejuelas 50; templar 44; tenor 35; tiorba 37; tiple 35; tirana 159; titereros 50; tonadica 131; *tordiglioni* 129; tordión 129; traste 38, 48 s., 52; trompa 54 — de París 49; trompeta 36, 39 s., 41 s., 43, 48, 133 — bastarda 39; trova, trovador 38; turdión 129, 171; *turmsonaten* 134.
- vandola 38 — cortesana 33 n.; vièle 133; vigüela, vihuela 33 s., 36 ss., 50 s., 52, 128 s., 131, 134 s., 136, 144 — de arco 33, 134, 144 — de mano 135, 144 — de péñola 41 n.; villancicos 41, 46, 50 s., 122, 127, 134; villano 128, 130; viola 33, 133 — bastarda 40 — de arco 144; violón 40; volta 131, 171; volteadores 51; vuelta 131.
- zalá 47; zamba 124; zambapalo 124 s., 126 s., 128; zampona 34 ss., 50, 53, 55, 121, 133 s.; zarabanda 33, 46, 48, 122 s., 124 s., 126 s. — francesa 124, 130; zarabando 38; zéjel 35, 42; znoujdi 54 n.; zorongo 159.