

RESEÑAS

JUAN DE SEGURA, *Proceso de cartas de amores*, edición, introducción, notas, y traducción al inglés de Edwin B. Place. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1950. x + 160 págs.

Esta edición de la novelita epistolar reproduce el texto de la primera edición, Toledo, 1548, de la cual hay un ejemplar, tal vez único, en la Biblioteca Imperial de Viena, con unas pocas y necesarias correcciones, y abundantes y cuidadosas notas, que incluyen variantes de la edición de Venecia, 1553. No se ha reproducido en esta edición la *Quexa y aviso contra Amor* que acompañaba al *Proceso*. En su introducción, Place describe las ediciones —cinco en total, la última de 1564—, hace una somera historia de los antecedentes literarios de la obra, recorre los juicios críticos anteriores, da su propia opinión, y agrega finalmente unas consideraciones sobre la identidad del autor, con miras a rechazar la hipótesis de que sea el JUAN LÓPEZ DE SEGURA del *Libro de instrucción christiana* (1554) y de un *Confessionario* (1555). Aunque las pruebas aducidas por Place no son definitivas, su razonamiento es convincente y sus conclusiones parecen probables; el resultado final es que no sabemos nada acerca del autor.

La principal importancia de la novela consiste en ser la primera escrita por entero en forma epistolar. Por más que Menéndez y Pelayo señalara hace años este hecho, fueron muy pocos, hasta época reciente, quienes reconocieran su importancia; entre los que lo olvidaban están, en primer lugar, los comparatistas ingleses que buscaban antecedentes de las novelas de Richardson. Eso es, al parecer, lo que ha decidido a Place a hacer su traducción. Aunque no estamos muy seguros de que la novela llame rápida y poderosamente la atención de esos comparatistas, ni de que otros sientan especial necesidad de la traducción, nada de esto quita mérito a la edición presente, y quedamos muy reconocidos a Place y a la Universidad que ha publicado el *Proceso* por haber hecho accesible a los estudiosos de literatura española una obrita que venía siendo de consulta sumamente difícil.

PHILIP A. TURNER

Harvard University.

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ, *La música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelona, 1948. 173 págs.

Las publicaciones españolas llegan con retraso a América, de tal manera que los estudios cervantinos dados a luz con motivo del cuarto cen-

tenario del nacimiento de Cervantes tienen todavía actualidad. De cualquier modo, sería imperdonable pasar por alto una monografía como la de MIGUEL QUEROL GAVALDÁ, Secretario del Instituto Español de Musicología (entidad filial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España), sobre *La música en las obras de Cervantes*. Un avance de este trabajo apareció en 1947, en el Anuario Musical de dicha institución, y comprendía la parte más importante del estudio de Querol: *La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras*.

Parecería que los trabajos de esta índole necesitaran, para publicarse, la celebración de algún aniversario. Querol empieza recordando las dos conferencias de CECILIO DE RODA leídas en el Ateneo de Madrid en 1905, con ocasión del tercer centenario de la primera edición del *Quijote: Ilustraciones del "Quijote"*. *Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones*. Estas conferencias constituyeron, al tiempo de su publicación, una verdadera novedad, pero hoy no pasan de ser una rareza bibliográfica, por la edición restringida en que se imprimieron; ha sido tarea fácil para Querol superarlas considerablemente, de igual modo que al artículo inserto por J. B. ELÚSTIZA en sus débiles *Estudios musicales*, Sevilla, 1917. En cambio, Querol no avanza mucho en relación a lo asentado por Rodríguez Marín, González de Amezúa o Cotarelo y Mori en las notas de estos autores sobre las danzas mencionadas por Cervantes, sin duda porque no se propuso en su ensayo una labor de investigación, sino más bien recopilar datos para informar al lector sobre algunos puntos que han sido poco tratados por los comentaristas de Cervantes.

En su forma actual, el estudio de Querol está integrado por cinco capítulos y un apéndice en el que se mencionan las obras líricas o danzables que están inspiradas en Cervantes.

El capítulo inicial repasa el papel que la música y las danzas desempeñan en: a) comedias y entremeses; y b) las demás obras de Cervantes, incluyendo el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*, aunque no *La Galatea*, ni el *Viaje del Parnaso*. Es curioso que, al referirse el autor a la comedia *El rufián dichoso* (págs. 18 y 97), mencione como danza especial (*danza de denantes, danzas de denantes*) lo que en Cervantes es simplemente la repetición de una danza de ninfas y demonios que, poco antes, se había visto representar en la jornada segunda. Querol acepta la paternidad cervantina del entremés *Los dos habladores*; de cualquier modo, lo que se dice allí —“Prima es una cuerda de guitarra; la guitarra se compone de cinco órdenes”— sirve para demostrar que la denominación de *órdenes* para las cuerdas dobladas de la guitarra, no era un detalle de los conocimientos musicales de Cervantes, sino algo que se encontraba en el lenguaje corriente. Sospecha Querol, y a mi entender fundadamente, que el romance con estribillo bailado con que termina *El viejo celoso*, es una glosa de algún cantar popular: *El agua de por San Juan / quita vino y no da pan*. ¿No es al baile del *Villano* a lo que se alude? Pero, cuando afirma que las costumbres musicales de los gitanos, tal como se describen en *La gitanilla*, “en nada se diferencian de las de ahora”, creo que concede demasiado crédito a los simpáticos tras-humanantes; y, por lo que se refiere al Loaysa de *El celoso extremeño*, me

parece exagerado el papel de *primer protagonista* que Querol le atribuye.

De más interés son las partes tituladas “Ética musical cervantina” y “Estética musical cervantina”. En la primera, Querol parte de la sentencia, tantas veces citada, que Sancho dice a la Duquesa (Parte II, cap. xxxiv, no xxxv, ni a la Condesa): —“Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”. (Aunque, pese a la ética musical cervantina, sí puede haberla, como atinadamente observa el autor del estudio que comentamos.) En cuanto a la estética, Querol menciona los pasajes donde Cervantes alude a la armonía natural, hace el elogio de la voz humana y habla de los instrumentos que, *puesto que* eran bélicos, eran regocijados; o sea que eran *tan bélicos como alegres*. Ciertas expresiones cervantinas al hablar de las danzas, tienen un carácter tópico (“verter azogue”, “hacerse rajás”), como anota Querol; pero no vemos por qué el “tono correntío y loquesco” con que Preciosa canta sus romances, pueda ser equiparado a las danzas, salvo el encontrarse en su compañía en *La gran sultana*. Que Cervantes sabe emplear los instrumentos oportunamente, según la ocasión lo requiere, es lo que el autor entiende por *realismo*, así como las menciones que hace de vocablos musicales: *contralto, tenor, voz flautada, contrapunto, tiempo y compás, semínima, tocar a lo rasgado*, vocabulario que, atinadamente empleado, refleja el caudal de “conocimientos musicales de Cervantes”.

El “Comentario literariomusical a los romances mencionados por Cervantes en sus obras”, que integra el capítulo segundo, parece haber sido el tema cuyo desarrollo dió origen al libro de Querol. En todo caso, como hemos dicho, es la parte sustancial de su ensayo. La exposición se basa en las teorías de Menéndez Pidal sobre el origen de los romances castellanos. Cervantes los conocería por tradición popular o por haberlos leído en los romanceros; es poco probable que los conociera “por oírlos cantar, sin duda alguna, en los conciertos reales de la corte, tanto en Madrid como en Valladolid”. El autor estudia solamente los romances históricos, suponiendo que cuando Cervantes pone en boca de algún personaje un romance de nueva composición, lo haría cantar con la tonada de un romance tradicional, de todos conocidos, “o también con la melodía de algún sabio compositor de su tiempo”, lo cual, si así fué, Cervantes no lo dice, a menos que se ignorara ya el nombre del autor en aquellas zonas, por haber caído en el terreno popular en el tiempo que media entre los vihuelistas y Cervantes. Romances con música de autores conocidos se encuentran en el *Cancionero de Palacio*, pero el anonimato era la regla. Otra fuente para el conocimiento de la música de los romances tradicionales es el libro de SALINAS, *De musica libri septem*, Salamanca, 1577 (el año 1592 que da Querol es el de la segunda edición); aunque Cervantes no parece haberlo conocido mejor que a sus congéneres. La anotación de que la música de los romances populares “tiene su origen evidente en los himnos ambrosianos, cuyas estrofas de cuatro versos se cantan con canto silábico”, la dejamos a la responsabilidad del autor, aunque éste reconoce que los había “más viejos”, ya con precedentes en la himnodia eclesiástica, como la melodía del *Conde Claros*, en el canto de la Epístola, “cuya remota lejanía se pierde en los orígenes de nuestra civilización cristiana” (pág. 45).

Un examen detallado de las referencias que el autor ofrece para cada romance citado por Cervantes llevaría demasiado espacio. El método seguido por Querol consiste en mencionar las versiones más antiguas conocidas de los textos y, en seguida, de la música, tal como se encuentra en los libros de tablatura de vihuela, en el *Cancionero de Palacio* y, más frecuentemente, en el *Cancionero musical* de FELIPE PEDRELL. Para los textos, Querol se basa en el *Cancionero de romances*, de Amberes, en el *Romancero general* y en las diferentes menciones de Menéndez Pidal. Las transcripciones van a cargo del notable guitarrista y erudito en la vieja música de vihuela, Emilio Pujol. Del romance de Valdovinos, Pujol cita únicamente la adaptación que Pedrell hizo para este romance, que Salinas menciona con las palabras "Pensó mal el villano"; pero la melodía del romance viejo se encuentra en Milán: la primera parte como texto original (*Sospiraste Valdovinos / amigo a quien más quería*; "la cosa que más quería", en Pedrell) y la segunda (*No tengo miedo a los moros / ni en Francia tengo amigo*) atribuída al propio Milán. Una transcripción de dicho romance, por Lorenzo González Agejas (que transcribió todo *El maestro*, en una versión que parece perdida), fué publicada en la *Revista Musical* de Madrid, en julio de 1916, y más recientemente en México, por JESÚS BAL Y GAY (*Romances y villancicos españoles del siglo xvi*, La Casa de España en México, 1939). En cuanto a las pequeñas glosas o floreos que el vihuelista introducía entre verso y verso del romance, no constituyen todavía las "diferencias", que eran páginas de composición cerrada.

Trece romances menciona Querol en el capítulo correspondiente y catorce canciones en el que sigue, incluyendo entre ellas los "romances de moros y moras", cuya música puede encontrarse en los vihuelistas. De alguna canción, tenemos la música en el *Cancionero de Palacio*; de otras, como la tan célebre "Madre, la mi madre", hay versiones en el *Parnaso de madrigales* de PEDRO RIMONTE, en los cancioneros de Turín y París, que cita Querol, y algunas transcripciones en las *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, 1935, de BAL Y GAY. El romance a que se refería el negro de la casa de Carrizales, ¿era el romance morisco "A los hierros de una rexa / la turbada mano asida"? Querol encuentra dicho romance en el *Romancero de Barcelona* y lo transcribe por si tal era el caso. De las canciones menores citadas acá y allá por Cervantes desde *La Galatea*, el autor recoge algunas menciones anteriores o contemporáneas al propio Cervantes. Echamos de menos las coplillas "Por un sevillano / rufo a lo valón" y el cantar de la niña de Gómez Arias; o "Lucifer estaba malo" y "Tómale mal de fuera", aludidas en el entremés del *Retablo de las maravillas*. No entendemos por qué dice Querol que la canción "Dulce esperanza mía", entonada por una bien modulada voz "sin que la acompañase instrumento alguno", que aparece en el cap. XLIII de la primera parte del *Quijote*, es la única que conoce con letra original de Cervantes. La misma voz acababa de cantar "Marinero soy de amor", y en el *Quijote* aparecen frecuentemente cánticos con letra de Cervantes, que él pone en diferentes bocas; o, en el caso de que no fueran de su invención, salvo excepciones, no se dice de quién pudieran serlo, y las investigaciones de Querol no van más allá de lo mencionado.

En el capítulo cuarto, que se refiere a “Las danzas y los bailes”, el propósito del autor es, como se dijo antes, informar sobre el carácter de ciertas danzas, sobre su posible origen y su aparición en otros autores. Querol no puede evitar la tentación de trazar una línea divisoria entre la “danza” y el “baile”, separación que hacen con frecuencia quienes se ocupan de este aspecto de la música; pero esa frontera no existe en realidad, porque ambos vocablos son sinónimos, aunque tienen diferente origen (uno alemán, otro latino). El uso mismo no parece inclinarse a hacer mayor diferenciación que la que establecen desde antiguo la “baja”, para las danzas de salón, y la “alta”, para los bailes populares. Las grandes salas de los palacios se llaman “de baile” (*Grand Bal* era en Francia la danza general que terminaba los ballets de corte), y en los cancioneros castellanos se encuentran indistintas denominaciones para los bailes o danzas, altos y bajos, en ambos casos con las figuras, reverencias, etc., características. Creer que el baile, en su acepción popular, no se ajusta a los convencionalismos de un arte determinado, es cosa que se desmiente a cada paso, y suponer que las danzas señoriales fueran las ejecutadas por “bailarines” profesionales no parece cosa congruente.

Querol apenas menciona las danzas de artificio, que eran verdaderos pasos de ballet en Cervantes; y que, como sabemos, en los ballets de corte del Renacimiento tenían pasajes cantados y representados, por lo cual Cervantes añade al calificativo de “artificio” el de “habladas”, e incluso en una ocasión, el de “platicadas”. “Danzas compuestas”, en todo caso, que Cervantes menciona como “maheridas danzas”. Y “maestros de baile” eran en la corte de Carlos V los que en el siglo xvii se llamaron “maestros de danzar”. En cuanto a que la acepción de *sarao*, como dice Querol, sea hoy día la de ‘jaleo o baile bullicioso’, nos parece algo difícil de comprobar. *Sarao* es lo mismo que *soirée*, *serata*: reunión que se realiza durante el *soir*, la *sera*, como la que se celebró en Barcelona en casa de don Antonio Moreno, en la cual Don Quijote *bailó* tan agitadamente que se cayó al suelo.

Si fuese cierta la sugestión que hace a Querol un arabista amigo suyo, cuyo nombre no menciona, respecto a que *Kalbi* (en lugar de *Qalbi*, en el estribillo moruno *calbi ‘orabi*) significa ‘perra mora’, el hecho tendría interés por lo que a esta danza concierne, ya que ignoramos sus orígenes, salvo que tiene parentesco con chaconas y zarabandas. De algunos bailes españoles, como el del Canario y aun el de la Gallarda, se encuentran en Cervantes detalles que discrepan de las descripciones de los primeros tratadistas de danza, como Caroso y otros. El caso no es grave, ni merecen demasiada autoridad esos tratadistas que se limitaban a describir lo que era costumbre en su localidad y momento, o, en ocasiones, a su propia manera de disponer tal o cual baile. Más que la música, lo que diferenciaba a una misma danza en sus distintas versiones —española, italiana, francesa—, eran sus pasos: el Canario, por ejemplo, puede ser un baile unipersonal, en *El rufián viudo*, y muy distinguido y amanerado en pareja (en Italia); posiblemente, danza de grupo en los ballets franceses de corte. Así también los danzantes de gallardas y otras danzas señoriales, pueden venir a menos y ser motejadas por Cervantes como *resbaladoras de carcaño* (*La entretenida*, jornada III). Todo lo con-

trario de los “canarios tamborilados”, que no precisan ser acompañados por un tamboril, sino tan sólo los que se tamborileaban con los pies —lo que hoy se entiende por “claquette”.

De la chacona se ha escrito tanto, que ya no puede confiarse en la exactitud de lo que dicen los entremesistas y tonadilleros. Si Simón Aguado invita al viaje a Tampico para bailar la chacona, lo hace por rimar con *mico*; así la chacona se sitúa en el *Romancero general* en una isla, Cuaña, galicismo que designa al país de Jauja, convirtiéndolo en isla esta vez. *Vida bona* rima con *chacona*; *vidita vida*, con *Castilla*: los bailarines pueden trasladarse a donde los lleve su fantasía; pero los musicólogos no están en la obligación de seguirlos. Que la Chacona fuese la inventora del baile, como Escarramán lo fué del suyo, es posible, aunque también dicen lo mismo de la Petenera, de la Soleá, etc. ¿Sería en efecto una danza el *potro rucio*, el tan famoso animal que menciona el protagonista de *El rufián viudo*? Si se trata de un romance muy conocido, ¿por qué convertirlo en danza? Bueno sería encontrar algún antecedente de otro baile, el *Aquelino*, mencionado en *El rufián dichoso*, que a juzgar por su título debió tomar pie en alguna canción. Del baile del *Escarramán* no se tienen más noticias que las referentes al personaje que le dió nombre; pero tal vez pueda averiguarse algo investigando sobre cierto *encarramado* que se menciona en el ms. 171 de la Biblioteca Nacional de Madrid, tan importante en relación con varias danzas que debieron llegar a ese manuscrito desde el siglo xvii.

A propósito del Escarramán, se dice en *El rufián viudo*: “tocan de improviso los músicos y comienzan a cantar este romance”, advirtiendo que lo cantado son las proezas del personaje, recién evadido o cumplido de galeras. *De improviso* es, pues, ‘improvisadamente’ (*all’ improviso*), o como se decía aún en el siglo pasado, “echar unos versos de repente a una persona o asunto determinado”. ¿Improvisarían también la música aquellos poetas . . . improvisados?

No he tenido ocasión de consultar el trabajo de PAUL NETTL, *Zwei spanische Ostinatothemen*, publicado en *ZfMusik*, I, según el cual las folías de España eran piezas danzables construídas, como la chacona y la *passacaglia*, sobre un bajo insistentemente repetido, que no cambiaba en ninguna de las variaciones que se hacían con el tema. Frecuentemente, este bajo consistía en una serie descendente de cuarta, diatónicamente (un ejemplo puede verse en mi estudio sobre los orígenes de la chacona, en *La música en la sociedad europea*, México, 1946, vol. III, pág. 426, y en la revista *Nuestra Música*, México, marzo de 1946), para lo cual se prestaban bien los instrumentos de cuerdas diatónicas fuera del *tasto* como las tiorbas y similares (en la guitarra por sol, *fa-mi-re-do*) cuya facilidad instrumental debió ser una razón para semejante bajo insistente. Con ello, las folías resultaban congéneres de las dos danzas mencionadas; y, por lo que se refiere a su melodía, la inclusión del motivo rítmico ♪. ♪. ♪. ♪. ♪, característico de la zarabanda, también figuraba en la pavana de España (Th. Arbeau) y en la chacona, hasta Bach y Haendel. Dicho motivo servía de nexo entre todas estas danzas cervantinas. Nettel dice que ha identificado la melodía de las folías en una pavana del vihuelista Alfonso de Mudarra, a dos tiempos, y en otra de Enríquez de Valderrá-

bano, a tres tiempos, la primera propia del Renacimiento, y la segunda, del barroco; pero no comprendemos cómo pudo hacerse tal identificación, ya que las melodías citadas no se parecen a las tradicionales de la folías que se encuentran en Salinas, a menos que la identificación de Nettl sólo se refiera al parecido que dichas pavanas tienen con las folías de Corelli, en el motivo melódico. (No es posible deducir nada en concreto, pues la traducción española del libro de NETTL, *La música en la danza*, Buenos Aires, 1945, es verdaderamente lamentable.) Tanto el bajo en cuarta descendente como el motivo mencionado, harían ver *la música* de las folías como un género especial de las chaconas, tal como se da a entender en la cita que hace Sachs de una carta de Madame de Sevigné: "Il danse ces belles chaconnes, les folies d'Espagne"; pero la fecha, 1689, era ya muy avanzada, todas las danzas del tiempo de Cervantes habían amortiguado su fuego al pasar al "ballet de cour" francés y a la ópera-ballet de Lully. Anota acertadamente Mattheson que, en su tiempo (primera mitad del siglo XVIII), convenía distinguir la música de las danzas, según fuese para cantar, tocar o danzar; quizá esta observación debe extenderse a un siglo o siglo y medio antes, y hay que tenerla presente al considerar el país y la época en que se tocaba o danzaba una pieza determinada. Lo hemos visto con la gallarda y el canario; igualmente, en la folía, danza de parejas (en remolino, dice Nettl) aun en la misma España, según afirman los eruditos en la materia, que el juicioso Carlos José Melcior describe como "baile español ejecutado por una persona sola, la cual se acompañaba generalmente con castañetas... en compás ternario... compuesta de dos partes de ocho compases cada una que se repetían con variaciones". Y por lo que se refiere al vocablo que las denomina, ¿por qué atenerse sólo a Covarrubias, cuando la emplean desde el siglo XIII autores castellanos como Berceo y el Arcipreste? En tiempos de Gil Vicente, cuando no se hacían grandes distinciones entre lo español y lo portugués, las folías eran ya danzas viejas. En el XVII, en el auge de la moresca, las folías eran danzas de momos, o con disfraces, como las morescas.

Que la jácara era un baile en el siglo XVII, es cosa conocida; que lo fuera en Cervantes, es dudoso. "Tocar a la jácara" (*El rufián dichoso*, I) es tocar 'a la manera jácara', a la jacarandina o a lo jácara, como se dice "a lo rufo"; pero todavía no es un baile específico. "Estilo xaco y raro", dice Lagartija, como decir "estilo jaque", y de allí a lo "jácara" no parece haber gran distancia; Lagartija, que emplea el vocablo "xaco", dice después "jaque". "Jacarandina" era la reunión de los jaques o de los jácaros: de ahí cierto estilo; pero, lo que sería interesante poner en claro es por qué Góngora extiende el vocablo a los tahalíes, denominándolos "jacarandos". Cervantes habla de un "romance jacaro", como voz grave (COTARELO, *Colección de entremeses...*, Madrid, 1911, pág. 274).

¿Era *la morisa* lo mismo que *la morisca*, para los tañedores y bailarines de la corte de Carlos V? Querol recuerda (pág. 117) estas menciones de H. Anglés, pensando si el "tañedor de la morisa" lo sería de aquella "guitarra morisca" del Arcipreste, que servía para la música de los bailes moriscos desde el siglo XV. Es una suposición algo aventurada, si tenemos en cuenta que la tal guitarra del Arcipreste no era específicamente un instrumento como los que así llamamos hoy, pues el vocablo

está empleado en un sentido genérico. Igualmente aventurado es suponer que la danza fuese "solista, del tipo aproximado al que debían ejecutar los danzarines en las cortes moriscas". Está dentro del género de "moros y cristianos" el que en esa danza se hiciera una pantomima esgrimiendo espadas; de ahí que quienes la danzaban, o parte de ellos, aparecieran con la cara tiznada. Eso supone que todas las moriscas eran danzas de espadas, aunque lo más seguro es que eran danzas de momos y por lo tanto con disfraz, muy a la moda como "entremets" en los festines franceses del siglo xv. Pero ya en los "mistères" franceses aparece Salomé ante Herodes tañendo una pandereta y ejecutando un paso de "moresque". La danza de espadas es anterior a todo lo morisco, pues Tácito la menciona. Llega hasta Don Quijote (que las había visto en distintos lugares desde antes de perder el seso) como "cascabelada", ya que los cascabeles o campanillas sujetas a los calcañares son de tradición y continúan hasta ahora en el país vasco, en la "espatadantza", y en Inglaterra, en las "Morris dances". La mención que hace Querol de una "alta morisca" y una "baixa morisca" en Cataluña, en el siglo xv, es de gran interés; prueba que la extensión de la morisca era tan general que podía entrar dentro de las danzas altas y bajas de la tradición antigua. Como las "zambras" debieron ser danzas moriscas ejecutadas al aire de un "zám", especie de óboe árabe, es fácil establecer su parentesco; y, deduciendo, sugerir que la danza, interpretada en determinadas circunstancias por los *seises* de la catedral de Sevilla con sus espaditas de madera, es una supervivencia de la morisca, aunque en la especie sea un minué.

El estribillo de la copla de Alonso de Navarrete, *¡A la perra mora! ¡A la perra mora!*, lo transcribe RESTORI, en su *Cancionero classense*, como *¡A la perra mora! ¡A la matadora!* Querol, que transcribió el Cancionero de la Biblioteca de Medinaceli para el Instituto Español de Musicología, menciona una "perra mora" de Pedro Guerrero, a cuatro voces, cuya copla comienza: *Di, perra mora, di, matadora*, lo cual concuerda con el texto de Restori. En cambio, el párrafo dedicado a la seguidilla, manifiesta cierto atraso de noticias: el autor no recuerda las seguidillas de seis más cinco sílabas (*Por un morenico / de color verde*), anteriores a las de siete más cinco. La historia de la seguidilla primitiva —más antigua de lo que creía Menéndez y Pelayo— ha sido hecha por Hanssen y, después, por Henríquez Ureña, de modo que no es menester extenderse más sobre el asunto. Tampoco agota la materia nuestro autor cuando habla del turdión, del cual existen noticias concretas en las cuentas de la catedral de Salamanca, en tiempo de Juan del Encina y Lucas Fernández. Las menciones que hace Querol del villano, cuya tonada pervive en diversos lugares de España en juegos de niños, son de interés por lo que se refiere a Cataluña. Los niños de Castilla lo cantan llamándolo "el milano". En su infancia, Querol cantó la primera versión; en la nuestra, los niños cantábamos el milano. En La Habana la oí cantar hace unos años, jugada en la misma forma: un niño (el milano) arrebató a una niña que se encuentra en otra fila y a la que han de defender sus compañeras —probablemente se trata de un "branle" a la francesa. El tema, de interés folklórico, puede encontrarse en multitud de recopilaciones.

Todas las ilusorias etimologías concernientes a la chacona se repro-

ducen al hablar de la zarabanda. Creo que no se ha reparado suficientemente en la proximidad con que Cervantes habla de los “poetas zarabandos” (*Viaje del Parnaso*) y de la zaranda o criba, en la que esos poetas están zarandeados (o zarabandeados), acción que corresponde justamente al ajeteo de la zarabanda cervantina; no a la posterior, que por algo mencionan en el siglo xvii como “zarabanda francesa”. Ya Covarrubias y luego Pellicer sospechaban el parentesco entre la cerneñera y la zarabanda, aunque sin decidirse a tomar partido. El P. Mariana cuenta cómo la zarabanda y otras danzas afines a ella, pretendieron entrar en los conventos; y, según informa Querol, FRAY ANTONIO MARTÍN, jardinero de un *Huerto ameno de varias flores de música*, las encuentra ya muy contritas y gazmoñas en 1708, probablemente por el camino de vuelta de Francia, en sustancioso “potpourri”, al lado de piezas para órgano irreprouchablemente litúrgicas. El hecho de que Preciosa, modelo de honestidad, cantase y bailase zarabandas, junto con seguidillas, villancicos y otras coplas, no indica que hubiera zarabandas malas y zarabandas buenas, sino que los aspavientos de algunas personas ante esas danzas eran mero achaque de moralistas; el vulgo secular, al que pertenecía Cervantes, no se escandalizaba por meneo de más o zapateta de menos.

El capítulo quinto, que se ocupa de los instrumentos mencionados por Cervantes, es el más difícil de tratar: hay en él muchas cuestiones dudosas o que necesitan un trabajo de investigación superior al que se ha propuesto el autor del libro. En general, Querol se guía por sus predecesores; pero no vemos en quién pueda haberse fundado para señalar los *lilles* o *lelilles* (da como singular *lili*) como instrumentos militares. Lo comúnmente aceptado es que los lililíes eran la algazara o algarabía que los musulmanes hacían cuando iban a una escaramuza o a recibir a algún personaje, a quien de este modo mostraban su aprecio. De lo primero, tenemos testimonio en el *Quijote*, II, cap. xxxiv: hablando de los “infinitos lililíes, al uso de moros, cuando entran en las batallas”, se dice que “cerca casi sonaban las voces de los combatientes; lejos se reiteraban los lililíes agarenos” y, finalmente, los diferentes instrumentos bélicos. En el cap. lxi, se dice aún más claro: “llegaron corriendo, con grita, lililíes y algazara”. Hoy día pueden escucharse todavía los lililíes o lelilíes en cualquier país musulmán, en Marruecos o en Egipto, donde van a cargo de las mujeres en ceremonias como las bodas, por ejemplo, anunciando la llegada de la novia. “Alzando regocijados lilíes”, se dice en el *Persiles* (ed. Rivadeneyra, pág. 645).

No podemos detenernos en pormenores acerca de los instrumentos cervantinos; tan sólo haremos algunas observaciones que pueden ser pertinentes. La fecha de la primera edición del librito del Dr. Juan Carlos (identificado con Juan Carlos Amat) es en realidad 1596, pese a que comúnmente se da la de 1586 para esta obra, prematura en nuestra didáctica musical. ¿Dice JUAN DEL ENCINA, en el *Triunfo de amor, clavicémbolo*, a la italiana, o *clavecimbalo*, a la española?: todo dependerá de las ediciones; las que Querol utiliza —desde el *Libro de Alexandre* a Cervantes mismo— pecan muchas veces de inexactitud. A propósito del *Libro de Alexandre*, echamos de menos entre los comentarios de Querol el relativo a la *cítola*, que tal vez habría podido explicarnos la locución

cervantina "sin cítola y sin son", si es que cabe interpretarla. No he hallado referencias sobre el instrumento árabe *dufai* (pág. 152), en Rouanet, Farmer, Cottin y Ribera. De algunas trompetas mencionadas por Cervantes, ya hablamos en esta misma NRFH, III, págs. 385-395. Cabe hacer una observación acerca de los *clarones*, que ya se encuentran mencionados en el Marqués de Santillana (*Ya sonaban los clarones . . .*, en *El sueño*), en el libro de Tirant lo Blanch, en catalán, junto a los instrumentos de la misma familia (*trompetes, anafils, clarons*), y en la crónica de Guillaume de Montoiche, referente a la expedición del emperador Carlos a Túnez (*trompettes, clayrons*; PEDRELL, *Organografía . . .*). En la nota inserta en el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional* de Madrid (vol. II, Barcelona, 1949, pág. 118), acerca del *Comento sobre lux bella* del Bachiller Domingo Marcos Durán, impreso en Salamanca, junio de 1498, se dice que en el fol. 23v hay mención de "trōpetas, bozinas, caracoles, claxones", etc. Si no se trata en este caso de una simple errata moderna por *clarones*, debe ser una confusión de *x* por *r*, originada en el parecido de estas letras en la escritura manual y en la tipográfica de ese época. En cuanto a la comparación cervantina entre el sacabuche y la espada (*El rufián dichoso*, jornada 1), creo que es fácil de comprender: da a entender, si no me equivoco, que tenía la espada lista para sacarla y meterla nuevamente en su vaina, como el tañedor de sacabuche lo hace con la vara metálica de su instrumento, que constantemente necesita de los movimientos de metisaca (*sacque boute*), para hacerlo sonar.

Dentro del grupo de los instrumentos de percusión (con parche), echamos de menos la caja, que Cervantes menciona en el *Viaje del Parnaso* y en el *Gallardo español*, y el tamborín, que aparece en el *Quijote*. Percusiones de otra clase son las campanas y campanillas; pero las matracas que se mencionan en *La tía fingida* no son instrumentos de ninguna clase; "matracas y cantaletas" se dice allí y en *El rufián dichoso*, en el sentido de "música ruidosa y molesta". De más "comunales maneras" son esas tejoletas y esa escoba elevadas a la categoría de instrumentos musicales, como lo es, estrictamente, todo lo que puede hacer ruido; de manera que los cayados que se golpean uno contra otro en el *Coloquio de los perros* tienen derecho a tal consideración musicológica. No es raro que Querol hable de escobas y tejoletas filarmónicas. En el segundo volumen del *Anuario Musical* (1947), publicado por el mismo Instituto que citamos arriba, aparecen bajo esta consideración las alpargatas y los cántaros, los aldabones de las puertas, las sartenes y los tacones de los zapatos. Entonces, la escoba, rasgada (rasgueada) o rascada, según la versión que se elija, ¿qué clase de instrumento será? Parece claro que un instrumento "de pulso", ni más ni menos que una guitarra demasiado ruda; pero cuyas ventajas sobre ésta van detalladas a la cuenta de Maniferro. Las escobas, usadas más como caricatura que como otra cosa, perduran en las "murgas gaditanas", hasta cierto punto antecesoras del "jazz"; pero la escobilla utilizada en estas bandas es diferente, pues se trata de unos hilos de metal que se emplean como percusión *sui generis* sobre un instrumento de parche. Entre los instrumentos que tampoco menciona Querol están la lira, la bandurria y el caramillo. La *trompa de París* que se escucha en *El celoso extremeño* sigue siendo un pequeño

problema. *Birimbas*, pág. 158, debe ser errata por *birimbao*; pero no suelen llevarlas los afinadores, por la simple razón de que nadie les oíría. Las citas que hace Querol del *Aucto de los desposorios de Josef* y de *El críticón* son oportunas. La primera obra se acerca más a lo que parece que debió ser la *trompa de París*, como trompa de caja o de postillón (*cor de chasse, French horn*); Gracián, en cambio, parece inclinarse por la fruslería que es el birimbao. Sin duda un instrumento de aquella clase resultaría demasiado estrepitoso en la nocturnidad y alevosía requeridas por Loaysa; el segundo instrumento, habría tenido un son demasiado débil, pero quizá perceptible en el silencio de la noche. (No hemos tenido ocasión de comprobarlo.)

Era necesario advertir de estas discrepancias con el trabajo de Querol. Sin embargo, el número de aciertos es grande y hace de este estudio una aportación importante a los ensayos de crítica cervantina, más aún tratándose de un tema tan poco investigado como el de la música y las danzas¹.

ADOLFO SALAZAR

El Colegio de México.

¹ El autor ofrece en su ensayo, a manera de apéndice, una lista de las obras musicales de compositores de diversos países, inspiradas en las obras de Cervantes. Creo que algunas fechas son dudosas. A su lista pueden añadirse las obras siguientes:

En España: TOMÁS BARRERA, *El carro de la muerte*, Madrid, 1925; TOMÁS BRETÓN, *Los Galeotes* (poema sinfónico, ¿1916?); JESÚS GURIDI, *Una aventura de Don Quijote* (poema sinfónico, ¿1915?). En Francia: JACQUES IBERT, *Le chevalier errant*, París, 1949-1950. En Italia: FRANCESCO CONTI, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Hamburgo, (?); F. GIORGI, *Don Chisciotte della Mancha* (?); SAVERIO MERCADANTE, *Don Chisciotte*, Cádiz, 1829; ANTONIO MIARI, *Don Chisciotte*, Venecia, 1810; ALBERTO RISTORI, *Don Chisciotte*, Dresde, 1727; ANTONIO SALIERI, *Don Chisciotte*, Viena, 1771. En Inglaterra: *Don Quixote* (ballet de R. Gerhard, Sadler's Wells Ballet, Londres, 1950). En Alemania: ANTON BERR-WALBRUNN, *Don Quijote, der sinnreiche Junker von der Manche* (Tragicomedia, Munich, 1908); WILHELM KIENZL, *Don Quixote*, Op. 50 (Tragicomedia, Berlín, 1897); GEORGE RAUCHENEKER, *Don Quichotte*, Elberfeld, 1897; DANIEL THÉOPHILE TREU, *Don Chisciotte*, Breslau, 1727. En Hungría: LUDWIG ROTH, *Don Quichotte*, Pest, 1888. En Estados Unidos: REGINALD DE KOVEN, *Don Quixote*, ca. 1890. En Australia: ALFRED HILL, *Don Quixote* ¿1900? (La ópera—?— *El mozo de mulas*, 1934, es del compositor burgalés ANTONIO JOSÉ; no José Antonio.)