



## LAS CANCIONES DEL “QUIJOTE,”

---

SEÑORAS Y SEÑORES:

«... porque quiero que sepas, Sancho, que todos ó los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades, ó gracias por mejor decir, son anejas á los enamorados andantes.»

Y si Don Tristán había inflamado de amor á la Reina Iseo al son de su arpa, y si el Príncipe D. Duardos, y Amadís de Gaula, y Don Olivante, y el caballero de Cupido y Don Belianis de Grecia eran músicos de diversos instrumentos, y si á Florambel de Lucea le llevaba siempre su escudero un laúd colgado del arzón y se combatió con un caballero encontradizo que hizo burlas de verlo, nuestro Ingenioso hidalgo, espejo fiel de todo el santoral caballeresco, escrupuloso cumplidor hasta de los más nimios artículos de las ordenanzas de la andante caballería, no podía menos de echar su cuarto á espadas en estos lances musicales, y utilizar en sazón oportuna su voz ronquilla y entonada.

Por cortesía de caballero canta el romance á Altisidora, de gatuno desenlace, por devoción á su dama entona el madrigalete á Dulcinea, al son de sus mismos suspiros; y en el ambiente que Don Quijote respira vibran las notas del romance del pastor Antonio, de los ecos y del soneto de Cardenio, de las canciones del mozo de mulas, del viejo romance de los antiguos *cantares de gesta*, que canta el labrador tobosino; del soneto á Casildea de Vandalia, que se acompaña con la vihuela el *caballero de los Espejos*, de las

seguidillas del paje que iba á la guerra, de la trova de la burlona Altisidora y de la égloga en honor de esta doncella, vuelta felizmente á la vida por la virtud de las mamonas, pellizcos y alfilerazos que con tan poca mansedumbre sufrió el paciente Sancho.

Todas estas canciones nada tienen que ver con la psicología de Don Quijote ni de los demás personajes; son las que se cantaban en España á fines del siglo xvi y principios del xvii. Su documentación no hay que buscarla en el libro de Cervantes, sino en los extraños á él; por eso en esta conferencia os he de hablar muy poco del *Quijote*; casi exclusivamente he de referirme al ambiente musical donde el *Quijote* se engendró.

La Música ha tenido siempre dos manifestaciones separadas: la popular y la culta. El pueblo ha cantado constantemente, el canto es en él un producto instintivo, casi una necesidad orgánica. La música culta no ha aparecido más que en los apogeos de las civilizaciones, cuando refinados los espíritus por un cultivo lento y laborioso, han sentido la necesidad de confiar á la Música una intensidad expresiva que el lenguaje no podía dar. De ahí que la Música, caminando á saltos, yendo de una cumbre á otra, y tardando á veces muchos siglos en encontrar terreno apropiado para echar raíces, sea de todas las artes la que ha arrastrado más perezosa existencia y la que más atrasada camina. Comparad los siglos que llevan de existencia la Arquitectura y la Escultura, las dos que encontraron primero sus medios de expresión, la piedra y el barro, y la mano y el cincel; los que lleva de vida la Pintura, hermana menor de aquéllas, que entre lo que tardó en encontrar sus medios propios y lo que el espíritu tardó en *ver*, dejó transcurrir muchos siglos; comparadlos con los que lleva de vida la Música, y si los siglos son años en lo historia de las artes, mientras las primeras peinan canas y la Pintura es una moza fresca, la Música anda todavía con niñera.

Las civilizaciones griega y romana, desconocedoras de la armonía, redujeron la expresión musical á la expresión melódica. Necesitando cantos propios la Iglesia cristiana, tomó aquello que había á su alcance: las modalidades dóri-

ca, lidia, frigia, hipodórica, etc. Para desterrar de sus templos todo resto de paganismo, les cambió los nombres por los de primer tono, segundo tono, y sucesivamente, y mientras los espíritus seculares andaban ocupados en la acción, en formar el lenguaje, y aquí entre nosotros en conquistar á los moros las tierras de España, la Iglesia guardaba aquella documentación que había heredado, sin hacer en ella grandes innovaciones, conservándola con el criterio tradicional que constituye su característica. Por eso cuando llegó el día, allá en el siglo xv, en que los españoles quisieron cultivar un poco el espiritualismo estético, encontraron por todo material educativo, en lo que á la música se refería, las modalidades griegas, que en fuerza de vivir tantos años la vida religiosa, habían vestido ya la sotana. Tomáronlas de allí con sus propios hábitos; fueron infundiéndoles, poco á poco, un espíritu más profano y más afectivamente expresivo; pero hasta dos siglos después, siguió conservando su arte las señales de la tonsura, y fué preciso que pasara mucho tiempo, que muchas actividades se empleasen en él y que sufriera muchas influencias, para que le desapareciera por completo el olor á incienso y el dejo á canto de facistol.

Si os fijáis en la historia de las artes veréis que todas han evolucionado del reposo á la movilidad, y que cuando han abandonado un camino para emprender otro, han partido de una concepción menos tranquila que la que había engendrado el estilo anterior. Así los órdenes de la arquitectura griega, van adornando cada vez más sus frisos y capiteles: los romanos introducen el arco, menos reposado que el dintel; el bizantino continúa su marcha progresiva; el ojival parte de unos elementos más inquietos que los estilos anteriores, y va agitándolos más y más en los períodos flamígero y florido; el árabe recorre las mismas etapas, y cuando el arte greco-romano resucita en el renacimiento, no transcurre mucho tiempo sin que el plateresco primero y Churriguera al final, lo movilizan, adornen y exageren.

Esta ley biológica de las artes todas, se cumple también en la música. Los griegos empezaron por lo más sencillo, por la voz sola ó la monodía escueta, y la línea melódica sin armonía la fueron agitando rítmicamente hasta encon-

trár una rica variedad de combinaciones figurativas. La Iglesia tomó sólo los ritmos más tranquilos, más solemnes; su trabajo de muchos siglos creó la armonía polifónica, polifonía sencilla, de nota contra nota primero, de imitaciones después, basada en el reposo del acorde consonante, y más tarde con algunas pequeñas disonancias, preparadas y resueltas. Si el isocronismo y los ritmos más simples (el dáctilo y el troqueo) habían prevalecido únicamente, en cambio la armonía caldeaba la línea melódica con su interés sonoro.

En los tonos eclesiásticos, en este estilo de la polifonía, se engendró la canción culta ó cortesana, y muy probablemente también la canción popular.

Prescindiendo de las *Cántigas de Don Alfonso el Sabio* (siglo XIII), más bien religiosas que profanas, y reducidas simplemente á la indicación melódica, las primeras manifestaciones del arte cortesano en España, están contenidas en el *Cancionero de Palacio*, publicado por Barbieri; en el *Cancionero de la biblioteca Colombina*, traducido, aunque no publicado, por Pedrell, y en dos tomos manuscritos existentes en la Biblioteca de Medinaceli con los nombres de *Tonos antiguos* y *Tonos castellanos*, pertenecientes todos á los fines del siglo xv ó principios del siguiente, pues aunque la letra de estos dos últimos parece ser de fines del xvi, las canciones que de uno de ellos he traducido, acusan una antigüedad más rancia si se las compara con las de Pisador, Fuenllana, Valderrábano y Daza.

En todos ellos la canción está tratada á tres ó cuatro voces en estilo polifónico, sin acompañamiento instrumental; su interés, si grande históricamente, no lo es tanto desde otros puntos de vista. Por lo que al *Quijote* respecta, no tiene aplicación alguna.

No ocurre lo mismo con los libros de vihuela que comienzan á imprimirse en nuestra patria desde el descubrimiento de Petrucci. Antón Schmid (1) cita como existentes en España las imprentas de música de Joseph Brocar, en Alcalá

---

(1) Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen, etc. Viena, 1846.

de Henares; Diego de Puerto y Francisco Zea, en Salamanca; Juan de León y Juan Gutiérrez, en Sevilla; Francisco Díaz Román, en Valencia, y algunas más en Valladolid, Madrid, Zaragoza, Toledo y otras ciudades.

En ellas aparecen á partir de *El Maestro*, de D. Luis Milán (Valencia, 1536); *Los seis libros del Delfin*, de Luis de Narváez (Valladolid, 1538); *Los tres libros de música en cifras para vihuela*, de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546); la *Silva de Sirenas*, de Anriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547); el de Diego de Pisador (Salamanca, 1542); la *Orphenica lira*, de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554); el *Libro de cifra nueva*, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557); *El Parnaso*, de Esteban Daza (Valladolid, 1576), y el de Cabezón para tecla, harpa y vihuela (Madrid, 1578), si bien este último las obras que contiene son muy anteriores á la fecha de su publicación.

Algunos de estos libros traen la cifra de motetes y otras composiciones religiosas; casi todos no se limitan á grabar composiciones de su autor, sino que mezcladas con ellas, insertan canciones de autores distintos. Su contenido lo constituyen romances, proverbios, canciones, villancicos, endechas y sonetos, casi siempre tratados en estilo polifónico, y de vez en cuando con alguna *fantasía* ó comentario al final de cada verso, fantasía encomendada á una sola voz instrumental, y generadora probable de la manoseada *fermata* italiana.

Las danzas y fantasías instrumentales tienen, por lo común, la forma de *diferencias* ó variaciones sobre un tema.

No creo que sea muy aventurado suponer que estas canciones fueran las favoritas y en boga entre el elemento culto. Y como las personas que en el *Quijote* cantan son el protagonista, el bachiller Sansón Carrasco, Cardenio, don Luis, el músico de la égloga, todos con cierta cultura, y como lo que cantan son romances, sonetos y madrigales ó villanescas, es decir, lo mismo que en los libros de vihuela se contiene, creo que ofreciendo una muestra de lo último que en el siglo xvi se publicó en este género, puede formarse una idea exacta, ó aproximada cuando menos, de

cómo eran las canciones que aparecen en el libro de Cervantes.

Dos únicos reparos podrían ponerse á la congruencia de estos ejemplos: la distancia que media desde la publicación del libro de Daza (1576) á la del *Quijote* (1605-1615), y la demasiada ciencia de aquellos compositores para que sus obras fueran fácilmente asimiladas por el público. Pero como de un lado las artes caminaban entonces sin el vértigo de hoy; como las décadas representaban para la expansión y vulgarización menos que hoy unos pocos años, y como, por otra parte, la música tenía en aquellos tiempos una importancia grande en los estudios, había cátedras de ella en las Universidades de Salamanca y Alcalá, y en los templos no se oía más música que la polifónica, con la que todos estaban familiarizados, no extrañará que este género fuera, como antes decía, el favorito y acogido por las clases cultas.

De su carácter he de añadir muy poco. Nuestros compositores de fines del siglo xvi habían recibido la influencia de los contrapuntistas neerlandeses; muy poco la de aquella escuela italiana de Caccini, Peri y Monteverde; absolutamente nada del coral protestante, que en Alemania tan popular fué. Con sus procedimientos tradicionales sólo iban en busca de dos fines: de la corrección en la escritura, y de realzar la expresión y el sentimiento de la poesía que tomaban. Era la nuestra, por entonces, una escuela de expresivistas muy superior á la que se desarrolla en la decadencia de nuestros siglos xviii y xix.

He elegido, para que los oigáis, un madrigal en el estilo del que canta Don Quijote, un soneto en el carácter del que entona, acompañado de su vihuela, el *caballero de los Espejos*, y un romance. En romance se cantaban los amores, las trovas, los sucesos históricos, las aventuras caballerescas y las tradiciones y consejas. Por ser una forma tan popular en España, por la poca diferencia que hay, como tipo de canción, entre el romance narrativo y el amatorio, diferencia reducida á un menor énfasis y altisonancia en la composición musical, y por no hacer los tres ejemplos en el sentimiento amatorio, he preferido daros uno del tipo narrativo, á pesar de no aparecer de este modelo en el *Quijote* más

ejemplar que el del labrador del Toboso, y de contar el amatorio con los del cabrero del rabel, D. Luis, el mozo de mulas, Altisidora y Don Quijote.

Los tres ejemplos los he traducido del libro de vihuela de Esteban Daza; los dos últimos no han sido publicados; el primero lo fué por el Conde de Morphy, pero su traducción, hecha con mejor deseo que fortuna, adolece de tantos errores, que creo poder asegurar que la que os ofrezco es completamente nueva. Entre otras cosas al Sr. Morphy se le escapó el sentido polifónico de las obras de nuestros vihuelistas; no vió más que los sonidos simultáneos en el ataque, no su prolongación, resultando de aquí una falta de técnica tan grande, que en la escritura aparece como música bárbara lo que puede presentarse como modelo de corrección y de saber.

VILLANESCA.—Es uno de los más interesantes aciertos de nuestro gran Francisco Guerrero, muerto en 1600. Su expresión es tan dulce, tan suave, tan amorosa, que su interés histórico casi queda obscurecido por su interés poético. Es un *Lied* digno de figurar en un concierto de hoy.

ROMANCE.—El de Esteban Daza es muy típico por el sentimiento heroico, altisonante, declamatorio, que vibra en él. En esta forma de estrofas se cantaban los romances amatorios, los moriscos, los de todas clases.

He aquí su texto completo:

Enfermo estaba Antioco,  
Príncipe de la Suria,  
de Estratonice la Reina  
ferido de amor yacía.

Muger era de su padre  
Rey Demetrio se decía  
el rey era viejo anciano  
y ella linda á maravilla.

Mal doliente está en la cama  
calla y siempre padecía  
por ser como es su madrastra  
sufre y la llaga encubría.

Determina de morir  
antes que de su mal diga  
y cuanto él más lo encubre  
muy mayor daño le hacía

Muchos médicos le curan  
ninguno la causa atina  
uno, tomándole el pulso  
la reina que á verlo iba,  
alterose al punto tanto,  
que el médico la entendía  
fuese luego para el Rey  
desta manera decía

diciendo: sepa su alteza  
que Antioco moriría  
su mal no lleva remedio  
que por mi muger moría  
y yo no se la daré  
aunque me cueste la vida.  
Mucho le regala el Rey  
dale ciudades y villas.

Dijo el médico: Señor  
si como es la muger mía  
fuése la tuya, el buen rey  
dime si se la darías.

La música del SONETO es de un compositor español—  
Pedro Ordóñez,—á quien rarísimamente he visto nom-  
brado en los trabajos históricos sobre nuestros maestros del  
siglo XVI. Saldoni, sólo dice de él en sus Efemérides de 1860,  
que era citado con elogio por los compositores italianos.

Sin perder de vista la expresión del sentimiento general  
en la composición, va fijándose minuciosamente en las pa-  
labras y en las frases de más relieve, con un cuidado y un  
detalle quizá exagerados, pero que denuncian una inspira-  
ción directa en la poesía.

Son curiosas la interpretación musical dada á las pala-  
bras «mudo soy», «dícesme que no te hable, mas he miedo»,  
la entonación pasional de todo él, dentro del sistema armó-  
nico de la época, y la novedad de ciertos giros y dibujos.

Cuatro palabras sobre la música popular. Si fué engen-  
drada probablemente al calor de los tonos eclesiásticos, ó  
más propiamente aún al de las escalas y modalidades grie-  
gas, si en su carácter había algo del sentimiento de las can-  
ciones que acabáis de oír, en cambio rítmicamente había  
ganado en riqueza, sobrepujando en mucho á la música  
cortesana.

Su contacto con la música árabe primero, después con la de los gitanos que vinieron de Flandes en tiempo de Carlos I trayendo sus cantos típicos de origen egipcio, le había hecho adquirir una gentileza y un aroma particular.

Poco, muy poco, se conserva de ella, pues no me atrevo á creer que la parte principal de las canciones polifónicas á que antes me refería, ni que las de los vihuelistas tuvieran una grande semejanza con lo que el pueblo cantaba. Los documentos más auténticos creo que se encierran en el tratado del ciego Salinas, impreso en 1577. En los libros VI y VII, al tratar de la métrica musical, trae mezclados con cantos religiosos, algunos en castellano, á los que generalmente acompaña la indicación *quod sic comuniter cantatur*. Estas muestras, reducidas al apunte de los dos primeros versos de algunas canciones como «Milagro bien sería—si vos señora mía», «Monjica en religión me quiero entrar—por no mal maridar», «Rosa fresca con amores—Rosa fresca con amor», sorprenden por la exactitud y acierto de la prosodia musical y por el flexible movimiento del dibujo melódico.

De las coplas lascivas y descompuestas á cuyos cantores impuso Sancho gravísimas penas en su gobierno de la ínsula, y contra las cuales tanto claman el P. Mariana en su *Tratado de los juegos públicos*, Cristóbal Suárez de Figueroa en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), y otros escritores de la época, no hay para qué hablar aquí, ya que no parecen por el Quijote.

Aquí termino, porque ni los límites de esta conferencia consienten mayor extensión, ni sería oportuno en una velada disertar más ampliamente sobre la historia de nuestra música en el siglo XVI.

Y ya que el Ateneo ha querido que un modesto aficionado, sin títulos ni oficiales ni no oficiales, os hable de estas cosas, sed vosotros benévolos también y no os quejéis mucho si he ocupado vuestra atención y defraudado vuestras esperanzas.

HE DICHO.





Libro de Vihuela *El Parnaso* de Esteban Daza.  
(1576)

VILLANESCA.

Francisco Guerrero.

Tono original.

Tenor.

Pra - do ver-dey flo - ri - do Pra - do  
El fres.co y man.so vien - to El fres.co

Vihuela.

*p*

$\text{♩} = 76.$

ver-dey flo - ri - do fuen - te cla - ra á  
y man.so vien - to que ós a - le - gra es -

le - gres ar - bo - le - das y som - bri - as  
- tá de mis sus - pi - ros, in - fla - ma - do

*poco cres.* *dim.*

pues veis las pe-nas mi-as ca-da  
 y pues os ha da-ña-do has-ta a-

*p*

ho-ra Con-tad las blan-da-men-te  
 -go-ra Pe-did vues-tro re-me-dio *(sic)*

con-tad las blan-da-men-te á mi pas-to-  
 pe-did vues-tro re-me-dio á mi pas-to-

-ra que si con-mi-goes du-  
 -ra

*(sic)* *mf*

- ra qui - zá la a. blan. da - rá vues. tra fres - cu -

*dim.*

- - - - - ra qui - zá - - - - - la a - blan - da -

*pp*

- rá - - - - - vues - - tra fres - cu - - - - - ra

*pp*

### ROMANCE.

Esteban Daza.

Tono original.

Voz.

En - - - fer - mo es - ta - ba An. ti - o -  
Mu - ger e - ra de su pa -

$\text{♩} = 84.$

Vihuela.

- co Prin - ci - - pe de la Su - ri -  
 - dre Rey De - - me - - trio se de ci

- a De - - Es - tra to z - - ni -  
 - a el re - y e - ra - - vie -

- - ce la rei - - na fe -  
 - jo an - cia - - - no - y

- - ri - do de a - mor - ya - ci -  
 e - lla lin - da á - ma - ra - vi - -

- a - ya - - - cí - - - a.  
- lla - á ma - ra - ví - - - lla.

**SONETO.**  
 Pedro Ordoñez. Tono original.

Tenor. *♩ = 69.*  
 Ay! mu - - do soy ha -

Vibuela. *p* *ritenuto.*

- blar no pue - - - do mue-ro por ha - blar lo que he -

*a tiempo.*

- sen - ti - do Se - ño - ra si me fue - -

.. se con - ce - di - do con - ce -

- di - do es - tan - do.

pa - de - cien - do ca - da cre - do

di - ces me que no te ha - ble



de - - do di - cho - sa fué mi suer - te y

des - di - cha - - da a - go - ra a - go - ra que ni ha -  
(sic)

- blar - - te ni ser - vir - te a - go - ra

que ni ha - blar - te ni ser - vir - - te no

Musical score for the first system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "pue do pues que tú me lohas man - da - do no". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Musical score for the second system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "pue.do pues que tú melohas man.da - do". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some triplet figures in the right hand.

Musical score for the third system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "rei - - na que ti - ra - - na, ti - ra - na". The piano accompaniment (grand staff) includes dynamic markings: *f* (forte) in the first measure and *p* (piano) in the second measure.

Musical score for the fourth system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "no o - so de - cir - te aunque mis - di - as". The piano accompaniment (grand staff) includes a *cres. - - cendo.* marking in the right hand, indicating a gradual increase in volume.

— has ti - ra - - - ni - za - - do

*dim.* *p*

— man - da o - ir - - - pues que mue - ro

*pp*

por que - rer - - te, man - da o - ir - - - pues que mue - ro

*mf*

por que - rer - - te

*dim.* *rall.*

