

**Crítica**  
**Bibliographica**

**Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos**

COORDINACIÓN  
Olga Gugliotta

EDICIÓN  
[www.academiaeditorial.com](http://www.academiaeditorial.com)

ISSN  
1885-6926



**LIBRO RESEÑADO**

Juan José PASTOR COMÍN

*Loco, trovador y cortesano:*

*Bases materiales de la expresión musical en Cervantes,*

Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, 312 pp.

ISBN 978-84-96915-17-6

**AUTORÍA DE LA RESEÑA**

Iole SCAMUZZI

*Università degli Studi di Torino*

**FECHA**

3 junio 2010

**Crítica**

**Bibliographica**

Revista Crítica  
de Reseñas  
de Libros  
Científicos y Académicos

&



*Las premisas de que partimos no son arbitrarias, no son dogmas, sino premisas reales, de las que sólo es posible abstraerse en la imaginación. Son los individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida, tanto aquellas con que se han encontrado ya hechas, como las engendradas por su propia acción [...]. Toda historiografía tiene necesariamente que partir de estos fundamentos naturales y de la modificación que experimentan en el curso de la historia por la acción de los hombres<sup>1</sup>.*

Estas palabras de Karl Marx aclaran el concepto de “bases materiales” en las que se basa el estudio de José Pastor Comin, es decir, las condiciones materiales de la vida cotidiana durante el Siglo de Oro y las relaciones sociales y económicas que caracterizaron la vida de Cervantes. Dicha premisa podría dar lugar a una crítica literaria anticuada por su carácter biográfico e histórico, si no fuera por el

alcance interdisciplinar que el autor propone: la biografía de Cervantes en el sentido más amplio del término sirve de hilo conductor para seguir las interacciones que se producen entre la literatura y la música, en la mente y, por consiguiente, en la producción artística de Cervantes. El estudioso a menudo subraya que un acercamiento hermenéutico a la obra de Cervantes que no tenga en cuenta el producto artístico en su complejidad, sino que lo descomponga en diferentes aspectos relacionados con las diferentes formas de arte (música, literatura, artes plásticas), no es capaz de reconstruir el horizonte de significados que la obra y su autor tienen en consideración y al que continuamente se refieren. Juan José Pastor Comín traslada, pues, el concepto de intertextualidad al ámbito de las artes no literarias, y lleva a cabo su análisis de la obra de Cervantes a partir de la interacción entre la palabra y la música. El cauce metodológico en el que se mueve brota de los estudios de la lingüística textual y pretende aplicar las estructuras retóricas propias del análisis textual al análisis de los textos musicales, que, en su opinión, tienen «una organización retórica latente que persuadía y en ocasiones cautivaba al receptor» (pág. 23). Este paralelismo autoriza a alterar el adagio *ut pictura poesis* en *ut poesis musica*, y hasta *ut musica poesis*: así que, de la misma manera en que se pueden analizar las formas retóricas de las composiciones musicales con parámetros extraídos del mundo literario, se hace posible analizar, con instrumentos hermenéuticos procedentes del mundo musical, los textos de carácter literario. El estudioso ha elegido a Cervantes como objeto de su trabajo no sólo porque su obra ha sido objeto de estudio por parte de los musicólogos (se refiere a Salazar y a Querol, cuyos trabajos califica de «carácter positivista» y «referencial», pág. 15), sino también porque Cervantes parece integrar en su escritura dramática y narrativa, estructuras, simbologías y textos extraídos del mundo musical contemporáneo. Pastor Comín subraya la importancia del intertexto musical (motetes, y personajes tópicos en la vida musical del tiempo, como el loco-cantor) para crear la voz universal de don Quijote y la presencia en la novela de situaciones tópicas en la historia de la música, como las danzas de la muerte y las armonías naturales que sirven para representar el *locus amoenus*.

Antes de proceder a la reseña de algunos de los numerosos lugares cervantinos indicados por el estudioso, en los que se evidencia la presencia de un hipotexto musical, hay que subrayar el condicionamiento metodológico que la premisa marxista y la bibliografía *positivista* citadas ejercen en el estudio de nuestro autor. En un reciente ensayo que desgraciadamente no se ha publicado todavía<sup>2</sup>, Juan López

Patau subraya una tendencia de la historiografía musical nacionalista decimonónica a representar a los principales autores del canon literario nacional recién formado (Garcilaso de la Vega, Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega...) como patrones del arte de música nacional, y a reconocer en sus obras ciertas competencias técnicas sobre las que, a veces, faltaban pruebas ciertas. Sobre todo Cervantes fue representado como instruido profesionalmente en el arte de la música y de la composición, y se le atribuyeron relaciones de amistad con los músicos contemporáneos. De hecho, «las amistades y relaciones de Cervantes con músicos de su época le sirven a Soriano Fuertes como un elemento más para subrayar la cercanía al hecho musical del literato» (pág. 23). En esta perspectiva, Cervantes sirve de mito fundacional de la cultura musical española, y se convierte en el origen mítico, reconocido en Europa y mundialmente, de las artes y los saberes de España<sup>3</sup>. Todas las referencias intertextuales que se pueden encontrar en sus obras se interpretan como intención autorial, como una prueba irrefutable de su infinita sabiduría. Aunque en la conclusión de todos sus capítulos Juan José Pastor Comín prudentemente, y con mucha razón, recuerda que lo importante es establecer el contexto cultural en el que Cervantes se movía y no apuntar a obras concretas que él conocería, a menudo sugiere que Cervantes asistió a cierta interpretación, o escuchó cierto madrigal, o se relacionó con cierto compositor, corriendo el riesgo de proyectar en la biografía material y en la intención del escritor los enlaces intertextuales que, por el contrario, son fruto del trabajo del investigador.

A pesar de estos obstáculos metodológicos, Pastor Comín contribuye sin duda con colorido y todo lujo de detalles a describir el contexto vital cervantino, y lo hace reconstruyendo las bases materiales por las que nuestro autor se movía, para desarrollar su superestructura artística.

Resulta necesario, llegados a este punto, sintetizar algunos núcleos temáticos del tratado de Pastor Comín para describir convenientemente la naturaleza de estas contribuciones. Una de las tareas que se impone nuestro autor es la de establecer si —y cómo— Cervantes podía haber participado personalmente en acontecimientos con actuaciones musicales parecidas a las que luego describe en sus obras. Nos cuenta, en consecuencia, que, con mucha probabilidad, Cervantes habría tomado parte, en Valladolid, en 1605, en las celebraciones públicas del nacimiento de Felipe IV. Durante algún tiempo, hasta se creyó que Cervantes había escrito unas crónicas, perdidas muy pronto, de estas celebraciones, pero la crítica más reciente excluye esta hipótesis. Desde

las crónicas de Jerónimo Gascón de Torquemada y de Narciso Alonso Cortés podemos conocer las fases de las celebraciones, y son las mismas que Pastor Comín vuelve a encontrar representadas en la fiesta barroca organizada por los engañosos duques del *Quijote* del 1615. En concreto, la frase de Sancho «todo el bosque, por todas cuatro partes, se ardía» (*Quijote*, II, 34) se refiere al uso de los fuegos de artificio<sup>4</sup> que ardieron también en las celebraciones vallisoletanas. Aunque no se pueda demostrar que Cervantes interviniera en esas celebraciones, ni que hubiese redactado una crónica de ellas, al autor sólo le interesa hacer hincapié en que el artista tenía familiaridad con este tipo de eventos, que, como es sabido, implicaban música.

Otro tema muy interesante profundizado por Pastor Comín en su amplio trabajo es el del músico negro<sup>5</sup>, que no se relaciona, en este caso, con el *Quijote*, sino más bien con la novela ejemplar del *Celoso extremeño*, y se materializa en el personaje del eunuco Luis. El villancico barroco representa al negro como caracterizado por una natural inclinación hacia la música; siempre se le llama Etíope, aunque los esclavos negros llegasen a España desde las colonias portuguesas del África occidental. La elaboración del negro como personaje y como tópico literario es una consecuencia de la gran difusión de esclavos domésticos procedentes de África en las casas de la burguesía y de los nobles entre los siglos XVI y XVII. Basándose en los datos sobre la compraventa de esclavos (archivos notariales de Valladolid), el estudioso descubre que los esclavos negros «diestros en saberes musicales» (pág. 147) se valoraban un tercio más de los que carecían de dichas competencias. La tipología del negro como personaje musical e intelectualmente simple se encarna de forma perfecta en el eunuco Luis de la casa de Carrizales, quien, encantado por la guitarra del joven Loaysa, descuida la vigilancia de la joven esposa de su amo. Además de saber tocar y cantar, los negros de los villancicos de la tradición literaria se caracterizaban también por ser buenos bailarores, y algunos bailes, entre los cuales se encuentra la zarabanda, se consideraban indecentes precisamente porque eran de origen africano y, por consiguiente, serviles. El estudioso encuentra en concreto una zarabanda compuesta por un músico portugués llamado Gaspar Fernández, que en sus versos sintetiza todas las características del personaje negro que confluirán en el cervantino Luis. La estructura teatral y las características rítmicas de las voces de esta partitura (que está reproducida en el libro) corresponderían a los diferentes personajes de la novela cervantina y a sus relaciones recíprocas:

[...] esta música ofrece unas características rítmicas en consonancia con el conflicto de los antagonistas reflejado en la novela [...] que la música invasora del hogar manifieste este perfil rítmico es trasunto de estas dos identidades gemelas y desfasadas en el tiempo —la una respecto a la otra— que son Carrizales y Loyasa (pág. 153)<sup>6</sup>.

En conclusión, no se puede probar que Cervantes conociera esta composición en concreto, pero sin duda presenta al personaje negro junto a este tipo de música conscientemente, sabiendo que la asociación entre músico negro y zarabanda estaba «presente en el sistema relacional de sus lectores» y «pondría en funcionamiento una serie de mecanismos [...] generadores de significados y encaminados hacia la integración total en la lectura de otras experiencias estéticas que el texto literario evoca» (pág. 154).

Hay que destacar, en conclusión, la amplitud de la bibliografía proporcionada por el autor, que comprende instrumentos (diccionarios, repertorios, enciclopedias temáticas...) fuentes antiguas y recientes, musicales y literarias, y una extremada variedad de ensayos críticos de diversa extensión y pertenecientes a un arco temporal muy amplio. Constituye sin duda un punto de partida imprescindible para cualquier estudioso que quiera trabajar sobre las relaciones entre Cervantes y la música. Sólo lamentamos que un corpus tan amplio no esté organizado por tipología del material y por orden cronológico: la gran cantidad y riqueza de información bibliográfica corre el riesgo de pulverizarse en una larguísima lista por orden alfabético de autores y títulos heterogéneos. También se echa de menos un índice de los nombres propios y de los títulos de las obras citadas. De todas formas, también a través del apéndice dedicado a la importancia de la iconografía emblemática en la representación de la música, he aquí una fuente inacabable de información sobre el mundo musical y artístico que rodeaba a Cervantes y una sabia guía al análisis comparativo de literatura y música en los Siglos de Oro.

## NOTAS

<sup>1</sup> Marx & Engels, *La ideología Alemana*, I, 1, en Obras Escogidas en tres tomos, Editorial Progreso, Moscú, 1974.

<sup>2</sup> Juan López Patau, *Cervantes como mito del nacionalismo musical en la España isabelina*, trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) no publicado, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2009.

<sup>3</sup> Juan López Patau lleva a cabo este análisis sin ceder a la tentación de desustancializar la historiografía en ficción: respeta su intento de adherir a los hechos y a los datos, y analiza los casos en los que la ideología o la prisa demostrativa han fracasado en averiguarlos con rigor, dejando hueco a mistificaciones que fueron luego repetidas durante décadas de ensayismo. En este ámbito se aprecia la pericia filológica del estudioso, que a través de un cotejo entre los distintos testimonios consigue por ejemplo demostrar que Soriano Fuertes, en su *Historia de la Música Española*, realiza un plagio de algunos manuscritos de Teixidor y Barceló: el historiador llegó a inventar, basándose en esos manuscritos, un músico inexistente de finales del XVI, un tal Salvador Luis, proporcionándole una biografía que lo describe como amigo de Cervantes, compositor de música profana y cantor de capilla y de cámara en la corte de Felipe II; además, inventó para él un cancionero entero, que la crítica posterior denominó “Cancionero de Marialva”, donde se encontraría una canción del compositor imaginario que en realidad no es más que una sección de los apuntes musicales de Teixidor, extraída de un ejemplar de sus manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid y presentada por Soriano Fuertes como si fuese un manuscrito musical autógrafo del inexistente Salvador Luis.

<sup>4</sup> Ya se utilizaban en Europa en el siglo XVII, pero todavía no se había desarrollado la tecnología para colorearlos, y se trataba entonces sólo de juegos de luz blanca y de fuego (n.d.r.).

<sup>5</sup> «El negro: condición musical en el contexto social del XVI y aprovechamiento narrativo» (págs. 143-149) y «La expresión de la Zarabanda» (págs. 149-159).

<sup>6</sup> Pastor Comín considera a Carrizales y a Loyasa como personajes paralelos, ya que Carrizales se fue a las colonias cuando tenía la edad que tiene el joven galán a la hora de marcharse de España tras el fracasado intento de adulterio.