

CERVANTES Y EL QUIJOTE EN LA MÚSICA

Estudios sobre la recepción de un mito

Begoña Lolo (ed.)



Ministerio de Educación y Ciencia
Centro de Estudios Cervantinos

La edición de este libro ha sido
financiada íntegramente por el
Ministerio de Educación y Ciencia a través
de las Acciones Complementarias
HUM 2005-25389-E/ARTE
y HUM 2006-27333-E/ARTE

Coordinación de la edición: Adela Presas

© De la edición: Centro de Estudios Cervantinos, 2007

© De cada texto: los autores, 2007

I.S.B.N.: 978-84-96408-41-8

Depósito Legal: M-28016-2007

Impreso por Gráficas Arabí, S.A.

Ctra. de Daganzo a Fresno de Torote, Km. 0,700

Polígono Cabarti, nave 8

28814 Daganzo (Madrid)

Diseño de cubierta: Germán Labrador - Begoña Lolo

ÍNDICE

PRÓLOGO (Carlos Alvar)	11
INTRODUCCIÓN (Begoña Lolo)	13

I

LA RECEPCIÓN DE CERVANTES Y SU OBRA

JEAN CANAVAGGIO: <i>Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción (1615-1700)</i>	21
CLAUDIA COLOMBATI: <i>Don Chisciotte e le leggende dei cavalieri erranti: simboli tra poesia e musica</i>	39
FLORENCIO SEVILLA: <i>Cervantes: un perfecto desconocido</i>	61
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS: "Príncipe de los Ingenios". <i>Acerca de la conversión de Cervantes en 'escritor nacional'</i>	89

II

TEMAS CERVANTINOS EN LA MÚSICA DE LOS SIGLOS XVII-XIX

BEGOÑA LOLO: <i>Cervantes y el Quijote en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción</i>	117
SUSANA ANTÓN PRIASCO: <i>El Quijote en una celebración cortesana en el Perú colonial. La fiesta como reflejo del funcionamiento de la sociedad virreinal</i>	151

BÁRBARA ESQUIVAL-HEINEMANN: <i>El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX</i>	171
ECKHARD WEBER: "La vida se convierte en muerte, la muerte se convierte en vida..." <i>Facetas de una escapatoria trágica en la ópera Don Quixote (Berlín, 1898) de Wilhem Kienzl</i>	187

III

CERVANTES Y EL QUIJOTE EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX

1. Del mito a la desmitificación

YVAN NOMMICK: <i>El Quijote en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones</i>	209
CAROL HESS: <i>La presencia de Cervantes en la música estadounidense del siglo XX: recepción y significado</i>	241
CARMEN CECILIA PIÑERO GIL: <i>Palabras de Don Quijote de Juan Orrego-Salas</i>	253
BEATRIZ MONTES: <i>La reflexión teatral sobre Don Quijote de John Eaton</i>	271
ADELA PRESAS: <i>1905: la transcendencia musical del III centenario</i> ..	285
GERMÁN LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA: <i>La guitarra y Cervantes: la caracterización de un registro sonoro cervantino propio del siglo XX</i>	307
ELENA TORRES: <i>De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla</i>	323
JACINTO TORRES: <i>La jamás imaginada Aventura de los molinos, de Isaac Albéniz</i>	345
GERMÁN GAN QUESADA: <i>Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter</i>	373
LOURDES GONZÁLEZ ARRÁEZ: <i>La incidencia de la obra de Cervantes en Óscar Esplá. Don Quijote velando las armas (1927)</i> ...	399

M ^a CONSUELO MARTÍN COLINET: <i>Joaquín Rodrigo en el IV Centenario del nacimiento de Cervantes</i>	415
PEDRO GONZÁLEZ CASADO: <i>Don Quijote en El Toboso de Miguel Asins Arbó: una visión contemporánea del nacionalismo pedrelliano</i>	429
MARA LACCHÈ: <i>Le Chevalier à la triste figure nell'immaginario musicale francese di inizio novecento: il mito di Don Chisciotte nell'opera di Massenet, Ibert e Ravel</i>	443
MARIE-NOËLLE MASSON: <i>Ravel/Morand. Don Quichotte à Dulcinée o la figura musical particular de un eterno contemporáneo</i> ..	463
STÉPHAN ETCHARRY: <i>Cervantes y el Quijote en la obra pedagógica, literaria y musical de Henri Collet</i>	473
JOSÉ M. GARCÍA LABORDA: <i>El poema sinfónico Don Quijote de Richard Strauss. Una recepción de ida y vuelta</i>	491
KAZIMIERZ MORSKI: <i>Richard Strauss: evoluzione del poema sinfonico, da Don Juan e Till Eulenspiegel a Don Chisciotte</i>	509
MAURIZIO D'ALESSANDRO: <i>La ricezione di Cervantes nell'opera creativa di Goffredo Petrassi</i>	521
2. Música en el cine cervantino	
ANA VEGA TOSCANO: <i>Don Quijote en la música de cine y televisión</i> ..	539
JAUME RADIGALES y TERESA FRAILE: <i>Don Quijote de Jacques Ibert: de música en pantalla a música en concierto</i>	557

IV

EL QUIJOTE EN LA DANZA Y EN EL BALLET

BÉNÉDICTE TORRES: <i>Don Quijote, ¿un andante caballero bailarín?</i> ..	577
CECILIA NOCILLI: <i>La danza en Las Bodas de Camacho (Quijote, II, 19-21). Reelaboración coreútica-teatral de momos y moriscas</i> ..	595

CLARA RICO: <i>El Quijote y el ballet de cour francés del siglo XVII</i> . .	609
BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO: <i>El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky</i>	627

V

LOS CREADORES ANTE LA OBRA DE CERVANTES. TESTIMONIOS

1. Desde la música

ALFREDO ARACIL: <i>La creación musical contemporánea y el Quijote</i> (Consuelo Díez, Philippe Fénelon, Tomás Marco)	665
---	-----

2. Dos miradas recientes en la ópera

CRISTÓBAL HALFFTER: <i>Algunos conceptos sobre mi ópera Don Quijote</i>	681
ANDRÉS AMORÓS: <i>Nuestro Quijote</i>	689
JOSÉ LUÍS TURINA: <i>D. Q. (Don Quijote en Barcelona)</i>	699
JUSTO NAVARRO: <i>D. Q. (Don Quijote en Barcelona)</i>	709

3. Desde otras manifestaciones artísticas

JUAN ÁNGEL VELA DEL CAMPO: <i>El Quijote desde otros ámbitos artísticos</i> (Manuel Gutiérrez Aragón, José Ramón Encinar, Carlos Padriña, María Muñoz, Pep Ramis)	717
APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO	739
RELACIÓN DE AUTORES	785

PRÓLOGO

Muy pocos años después de que apareciera la primera parte del *Quijote* empezaron las creaciones musicales sobre la obra de Cervantes: de 1610 es la anónima máscara salmantina. El 3 de febrero de 1614, cuatro meses antes de que apareciera la traducción francesa de Cesar Oudin, los señores de Santenir asistieron a un ballet de Don Quijote, probablemente en el Louvre. Luego, no cesan las noticias acerca de diversas adaptaciones o elaboraciones, como la mascarada de 1625 con el tema de la entrada de nuestro caballero en Francia, o las piezas de 1633, 1643, 1645... con un Quijote bravucón, claro ejemplo de la imagen que Francia quería transmitir del soldado español y, en general, de quienes vivían más allá de los Pirineos.

No tardaron en unirse a las musicales burlas quijotiles Italia, Alemania o Inglaterra, Holanda y Portugal de modo que el occidente europeo veía crecer a la vez la fama del personaje y las recreaciones que de sus aventuras llevaban a cabo los músicos. También éstos desempeñaron un papel importante en la rápida difusión de la obra, o mejor aún, en la rápida transformación del texto en un mito de la cultura europea. Y ya es impensable disociar la obra de Cervantes de algunas recreaciones que han servido para configurar el modelo de los protagonistas en el imaginario colectivo: Henry Purcell, Georg Philipp Telemann, Ludwig Minkus y Marius Petipa, Jules Massenet o Dale Wasserman y Mitchell Leigh, cada uno en su modalidad, fueron algunos de los creadores de la popularidad musical del Ingenioso hidalgo, por no citar nombres más cercanos. Según los tiempos, se recreará el ambiente de la corte de los Duques o la atención se dirigirá a las Bodas de Camacho. Pero el reflejo, cada vez más lejano, de la obra de Cervantes se mantiene de forma continua en todas las temporadas musicales de las cortes más destacadas y de las ciudades más relevantes durante el siglo XVIII y el XIX, de Lisboa a San Petersburgo, de Madrid a Copenhague.

LA DANZA EN LAS BODAS DE CAMACHO (QUIJOTE, II, 19-21). REELABORACIÓN CORÉUTICO-TEATRAL DE MOMOS Y MORISCAS

Cecilia NOCILLI

A pesar de la amplia bibliografía existente sobre el conocido episodio de *Las bodas de Camacho* del *Quijote*, su repertorio coréutico no ha sido analizado según una metodología de investigación coreológica. La mayoría de estudiosos han demostrado sus argumentaciones analizando la *danza hablada* del episodio de Camacho a través del significado alegórico en relación con los personajes principales de las bodas¹. Veamos sus diferentes interpretaciones de dicho episodio.

En su estudio sobre la novela pastoril española, Juan Bautista de AVALLE-ARCE ha puesto de manifiesto la *meta-realidad* cervantina, o *ars oppositorum*, en donde los axiomas pueden convivir sin anularse mutuamente². En comparación con *La Galatea* de 1585, en *Las bodas de Camacho* Cervantes opera una transformación que va del mito al realismo y de los pastores bucólicos a los labradores de la Mancha.

Dos investigaciones de carácter opuesto, una de John Sinnigen y la otra de Kathleen Bulgin, han mostrado las características positivas y negativas

¹ El presente análisis se apoya sobre todo en estudios cervantinos de enfoque socioliterario puesto que los respectivos trabajos musicológicos, por demás escasos, no profundizan los aspectos pertinentes. QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948. SALAZAR, Adolfo. "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes". En: *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ograma, 1961, pp. 127-277.

² AVALLE-ARCE, Juan Bautista de. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974.

de los dos personajes principales de *Las bodas de Camacho*, así como de sus figuras alegóricas, Camacho-Interés y Basilio-Amor³. El episodio es examinado en sus aspectos más relevantes, como el duelo de los estudiantes, la danza conocida como *danza hablada* y el ingenio de Basilio. Según Sinnigen, estos microepisodios demuestran que Interés es un elemento incompatible en la narración y que la victoria del “amor romántico” está en la base de la unidad narrativa del episodio principal. Por el contrario, Kathleen Bulgin se declara de parte de Camacho, considerándolo un héroe y contrastando totalmente la interpretación de Sinnigen. La riqueza de Camacho incluso induce a pensar a la estudiosa que el labrador rico ha permitido la dramatización de Basilio, es decir, la competición dramática entre Amor-Basilio e Interés-Camacho. Contradiciendo a Sinnigen, Bulgin no encuentra incompatible el personaje de Camacho, ni mucho menos su correspondiente figura alegórica, porque el final del episodio es pacífico. El éxito de Basilio no prueba que su engaño le permita tener un matrimonio feliz o, como dice la estudiosa, ser un buen marido. El final feliz no existe ya que no se conoce. De hecho, el amor de Basilio podría disminuir una vez casado con Quiteria debido a que el obstáculo, materializado por el muro como tópico del mito clásico ovidiano, desaparece y con él el motivo que estructura la historia amorosa.

El análisis de José Javier Rodríguez Rodríguez explora desde una perspectiva histórico-genética y genético-receptiva el origen social de los personajes del episodio en cuestión, la connotación de los pastores y los instrumentos musicales empleados en las danzas⁴. La transformación de los modelos literarios y clásicos efectuada por Cervantes ha estimulado a Rodríguez Rodríguez a analizar los “procesos de transposición y redefinición de componentes y funciones literarios, así como de contaminación de géneros”⁵. Cervantes se aleja del modelo del labrador honrado transformando al protagonista en antagonista de carácter negativo en contraposi-

³ SINNIGEN, John. “Themes and Structures in the ‘Bodas de Camacho’”. En: *Modern Language Notes*, LXXXIV, n° 2 (1969), pp. 157-70. BULGIN, Kathleen. “‘Las bodas de Camacho’: The Case for *el Interés*”. En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, III, n° 1 (1983), pp. 51-64.

⁴ RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier. “Evoluciones de lo pastoril: ‘Las bodas de Camacho’ (Q., II, 19-21)”. En: *Letras de Deusto*, XXIII (1993), pp. 71-97. La tradición de la comedia pastoril está en su apogeo cuando se publica el *Quijote*. Aquí Cervantes recupera el motivo-marco de la boda pastoril transformándola en una celebración aldeana.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

ción a Amor. Para Rodríguez Rodríguez *Las bodas de Camacho* son “una llamada de atención sobre la insuficiencia de la fundamentación axiológica de la dignidad villana, tal como se difundía en el teatro, vinculada de manera decisiva al poder económico”.

Augustin Redondo demuestra que el célebre episodio cervantino es, por un lado, una parodia de diversas tradiciones conocidas en la época del *Quijote* –la tradición hagiográfica de San Basilio y la virgen Quiteria–, y por otro, una transgresión ideológica –el matrimonio secreto contra el poder y la voluntad del padre– fuertemente combatida por el Concilio de Trento⁶.

Desde un enfoque completamente diferente, Francisco Vivar basa su interpretación de *Las bodas de Camacho*, y en particular de la *danza hablada*, a partir de la sociedad de consumo⁷. *Las bodas de Camacho* son la representación de una “guerra económica” en la que Camacho el rico funda su identidad económica de la ostentación. Vivar nota una cierta afinidad entre los inicios del siglo XVII y los del tercer milenio, sobre todo en la importancia de la apariencia y la ostentación⁸. Para Vivar, los personajes de *Las bodas de Camacho* se comportan como hombres y mujeres de hoy en un centro comercial. La fuerza del mercado pone en peligro la racionalidad y la libertad a causa del apetito consumístico del que nos podemos defender solo por medio del libre albedrío.

Por la riqueza descriptiva de las danzas que contiene, de los tres capítulos que componen el episodio de *Las bodas de Camacho* (II, cap. 19-21), solamente analizaré el capítulo 20. Este se abre al amanecer con un placentero despertar de aromas gastronómicos que le anuncian a Sancho Panza la abundancia de exquisitas comidas y bebidas que se están preparando para las nupcias de Camacho con Quiteria. En este capítulo, el lector-espectador junto con Don Quijote y Sancho, contemplan con gran admiración todo cuanto Camacho el rico había predispuesto para sus invitados. Tras las aclamaciones de doce labradores montados sobre hermosísimas yeguas, se interpretan tres danzas en esta secuencia: una danza de espadas, una danza de doncellas y una danza de artificio o danza hablada.

⁶ REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer ‘el Quijote’*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

⁷ VIVAR, Francisco. “Las bodas de Camacho y la sociedad del espectáculo”. En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXII, n° 1 (2002), pp. 83-108.

⁸ Para determinar la experiencia contemporánea Vivar se basa en el análisis de DÉBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999.

Esta sucesión de tres danzas se puede poner fácilmente en relación con la secuencia de *invenciones* y danzas de las entradas triunfales cuatrocentistas antes de la llegada del rey. En las entradas reales, el protagonista desfilaba hacia los puntos claves de la ciudad. A veces las *invenciones* y las danzas alegóricas tomaban parte en la procesión precediendo la llegada del palio, otras veces, la ciudad misma las preparaba en las paradas principales como homenaje y señal de sumisión al rey⁹. En el *Quijote*, Camacho es protagonista y organizador de sus propias bodas por lo que ha preparado las danzas e *invenciones* de manera que los invitados admiren su liberalidad antes de entrar en escena junto con la novia. De hecho, solo al inicio del capítulo 21, es decir, después de las tres danzas del capítulo anterior, llegan el novio, su prometida y la comitiva de parientes y amigos.

Las tres danzas interpretadas –la danza de espadas, la danza de las doncellas y la danza hablada– poseen una matriz cuatrocentista. Cada una de estas composiciones se puede considerar como una *morisca* de características diferentes. Incluso su secuencia ilustra la transformación que sufrió la arcaica *morisca* de combate a lo largo de los siglos XV y XVI. La *morisca*, como ha sido reconocido por la mayor parte de estudiosos parafraseando a Curt Sachs, es principalmente una revalorización tardía de un antiguo ritual de fertilidad que debía contraponer fuerzas opuestas de la naturaleza como el Bien y el Mal, lo Natural y lo Divino, la virilidad y la feminidad,

⁹ DE ANDRÉS DIAZ, Rosana. "Las 'entradas reales' castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época". En: *España Medieval*, IV (1984), pp. 48-62. BRYANT, Lawrence M. *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance*. Genève: Librairie Droz S. A., 1986. DEL RIO, Alberto. *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1988. STRONG, Roy. *Arte y poder: Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. NIETO SORIA, José Manuel. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Editorial Nerea, 1993. KNIGHTON, Tess - MORTE GARCÍA, Carmen. "Ferdinando of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian King". En: *Early Music History*, XVIII (1999), pp. 119-63. NOCILLI, Cecilia. "Dance in Naples: Relations between the Aragonese Court and the Neapolitan Barons (1442-1502)". En: *Dance in the City: Urban and Urbane*. Society of Dance History Scholars Proceedings. Stoughton-Wisconsin: The Printing House, 2002, pp. 90-95; NOCILLI, Cecilia. "La circularidad del lenguaje coréutico napolitano y aragonés en las entradas reales del reino de Nápoles (1442-1502): la 'cascarda' y la 'moresca'". En: *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segle XIII-XVI & VII. Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004, Actes del XVIII Congrés Internacional d'Història de la Corona d'Aragó*. València: Universitat de València, 2005, vol. 2, pp. 1691-706.

etc.¹⁰. El referente histórico más evidente de esta batalla es la lucha entre musulmanes y cristianos que involucró a un área bastante grande del Mediterráneo desde el siglo VIII hasta el siglo XV. La *morisca* se considera una danza teatral porque es una composición coreográfica con una determinada impronta escénica que encontramos, sobre todo, en las representaciones teatrales organizadas para las fiestas palaciegas. La evolución de la *morisca*, especialmente en Italia, alcanza un punto en que la simulación de una batalla entre dos facciones no siempre está presente. La *morisca* no encarna, por tanto, solamente la lucha entre la Cruz y la Luna, sino que a lo largo de todo el siglo XV fue asumiendo un carácter diferente perdiendo su asunto originario¹¹. Durante el siglo XV se convierte en la danza preferida para festejar las bodas de los príncipes y por esta razón, como he explicado en otro lugar, esta danza teatral afronta una transformación, o bien "una 'desintegración' sufrida a partir del momento mismo en que se pone de moda"¹².

¹⁰ SACHS, Curt. *Storia della danza*. Milano: Il Saggiatore, 1985, p. 376. Los estudios sobre la *moresca* son numerosos. A menudo se trata de importantes investigaciones etnomusicológicas sobre formas de *moresca* que aún hoy existen en Europa. Cito únicamente los trabajos que se ocupan de la *moresca* en el siglo XV: BRAINARD, Ingrid. "An exotic court dance and dance spectacle of the Renaissance: La Moresca". En: *Court Dance East and West*, Report on the XIIth Congress of the International Musicological Society. Kassel- Philadelphia: Bärenreiter-American Musicological Society, 1981, pp. 715-29. LORENZETTI, Roberto. *La Moresca nell'area mediterranea*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1991. PONTREMOLI, Alessandro. "La moresca: una forma di teatro-danza del XVI secolo". En: *Dramma medioevale europeo 1997, Atti della II Conferenza Internazionale su 'Aspetti del dramma medioevale europeo'*. F. Paino (ed.). Camerino: Università degli Studi, Centro Linguistico di Ateneo, Vol. II, 1998, pp. 79-103. SPARTI, Barbara. "The Moresca and Mattaccino in Italy (circa 1450-1630)". En: *Moreška: Past and Present*. Proceedings for the Symposium. E. I. Dunin (ed.). Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 2002, pp. 1-11. NOCILLI, C. "La circularidad del lenguaje coréutico", pp. 1691-706.

¹¹ Los escritos de Alessandro Pontremoli y Barbara Sparti señalan sobre todo la complejidad de significados y de modelos coreográficos que caracterizaban la *morisca* en el siglo XV: danza con mímica compuesta e interpretada por los maestros de danza o interpretada sólo por hombres, baile con vestuario y tema mitológico o bien sin un tema específico, danza tradicional típica en el estilo de Siena, danza-simulación de batalla, un tipo particular de paso. PONTREMOLI, A. "La moresca: una forma di teatro-danza del XVI secolo". SPARTI, B. "The Moresca and Mattaccino in Italy (circa 1450-1630)". La estudiosa Ingrid Brainard analiza tres modelos coreográficos principales para las *morisca*: 1) *morisca* de asalto con dos filas de danzarines; 2) *morisca* en corro o en fila con un personaje caracterizador en medio; 3) *morisca* a solo. BRAINARD, I. "An exotic court dance and dance spectacle of the Renaissance: La Moresca".

¹² NOCILLI, C. "La circularidad del lenguaje coréutico", p. 1702. A partir de 1530 las referencias al género de la *moresca*, sobre todo en Italia, van desapareciendo en favor del *intermedio*, que podía incluir las propias *moresche*, *mattaccini*, música y danza.

La danza de espadas interpretada en la enramada de Camacho es una de las más antiguas danzas de combate descritas en las fuentes y también una de las más utilizadas para los festejos en España¹³. El número de participantes, la indumentaria, así como las vueltas y destrezas de la danza de espadas descrita por Cervantes en *Las bodas de Camacho*, son los típicos elementos que constituyen una *morisca* de combate. El número doce es recurrente en estas coreografías teatrales: en la cervantina que nos ocupa se enfrentan dos facciones de doce espadachines. El blanco de la indumentaria de los bailarines es otra característica del *morecante* que aún hoy se puede apreciar en la vestimenta de las *moriscas* del área mediterránea. El realismo del peligroso combate interpretado con variaciones y pasos particularmente virtuosísticos y arriesgados lo pone de manifiesto la inquietud de un labrador preocupado ante la posibilidad de que alguien salga herido¹⁴.

De diferente matriz respecto de la primera *morisca*, la danza de las doncellas es sin duda peculiar debido a la escasez de ejemplos que han llegado hasta nosotros. Ningún estudioso cervantino se ha referido a esta alegoría, probablemente debido a su significado aparentemente oscuro. Durante el banquete alegórico organizado en Bolonia el 28 de febrero de 1487 para las bodas de Annibale Bentivoglio, hijo de Giovanni II Bentivoglio, con Lucrezia d'Este, hija de Ercole I d'Este, el público de invitados asiste con gran admiración a una danza interpretada por una niña de seis años y un hombre:

¹³ Durante la célebre entrada en Nápoles de Alfonso I de Aragón el 26 de febrero de 1443, los catalanes ponen en escena 'un juego de armas' entre turcos y españoles en el que, por medio de una simulada batalla de espadas, los aragoneses demuestran poscer la supremacía sobre el Mediterráneo. En esa ocasión, catalanes y florentinos compitieron en la preparación de las *invenciones* que debían preceder el carro triunfal del Magnánimo: los catalanes exaltaron sus proezas de guerrero cristiano con una *moresca* de combate, los florentinos pusieron de manifiesto las virtudes y la magnanimidad del rey aragonés con una *invención* alegórica. La danza de espadas de *Las bodas de Camacho* es la representación de una batalla en la que intervienen dos facciones genéricas que se retan demostrando sus proezas con la espada.

¹⁴ COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1977, pp. 442-43. Así describe Sebastián de Covarrubias la danza de espadas en el *Tesoro de la lengua española*: "Esta danza se usa en el reyno de Toledo y dānçanla en camisa y en gregüescos de lienço, con unos tocadores en la cabeça, y traen espadas blancas, y hazen con ellas grandes bueltas y rebueltas, y una mutança que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y quando parece que le van a cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas". La "degollada" era una mudanza muy peligrosa que incluso podía causar heridos.

Receputi che hebbe la sponza li chari presenti & doni subito incominciò sonare uno Tamburino & zufoli che era dolce armonia sentire, al quale suono una florentina fançuleta de anni sei cum uno homo incominciò dançare cum tanta legiadria & dextreça et acti & salti col suono misurati che è cosa incredibile a chi non l'havesse veduta¹⁵.

En Bolonia, esta danza tuvo la función de introducir la sucesiva alegoría sobre la Castidad y el Amor. Francesca Bortoletti ha demostrado que el adulto era un profesional, probablemente el bailarín Lorenzo Lavagnolo. La danza cervantina de las doncellas tiene muchos puntos en común con la cuatrocentista boloñesa, pero al mismo tiempo Cervantes se aleja de ella al ofrecer la parodia de un anacrónico ceremonial festivo de corte. La juventud de las intérpretes en contraposición con la madurez de los bailarines expertos, la admiración del público por su precoz habilidad y la función introductoria a la sucesiva danza alegórica en el episodio de *Las bodas de Camacho*, son características comunes con las fiestas conviviales de impronta neoplatónica como la de Bolonia. Durante el siglo XV, el neoplatonismo de Marsilio Ficino, que buscaba una interacción entre los planos físico y metafísico para lograr la armonía del hombre con el cosmos, había ejercido gran influencia en la coréutica tanto en el nivel teórico como en el práctico, en donde se recurría al uso de alegorías. La contraposición entre la juventud y la madurez tiene una estrecha relación con las fiestas nupciales y actúa como augurio de una prolífica descendencia en su connotación generadora de vida. De hecho, las doncellas llevan un vestido verde y una guirlanda de flores primaverales en la cabeza que simbolizan la juventud. La pareja compuesta por "un venerable viejo y una anciana matrona" que guía la danza es, sin duda, una pareja de bailarines profesionales y probablemente son también los coreógrafos y prepara-

¹⁵ Giovanni Sabadino degli Arienti, *Hymeneo*, Parma, Biblioteca Palatina, cod. H. H. 1.78, 1487: "Una vez recibidos por la novia los apreciados presentes y dones, comenzó a tañer un tamboril con la flauta cuya escucha era una dulce armonía y a cuyo son una niña florentina de seis años comenzó a danzar con un hombre, con tanta gracia y destreza en los pasos y saltos acordados con el sonido, que era algo increíble para quien no la hubiese visto". BORTOLETTI, Francesca. "An Allegorical Fabula for the Bentivoglio-d'Este Marriage of 1487". En: *Dance Chronicle*, XXV (2002), pp. 321-42. GALLO, F. Alberto. "La danza negli spettacoli conviviali del secondo Quattrocento". En: *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo*. Viterbo: Agnesotti, 1983, pp. 261-267.

radores de esta *morisca*. Ellos mismos habrán enseñado a las doncellas los pasos coreográficos y también esa ligereza de pies que les permite exhibirse, según el *Quijote*, como “las mejores bailadoras del mundo”¹⁶.

Sin embargo, respecto de la referencia coréutica boloñesa existen algunas diferencias sustanciales. En general, se nota la ausencia del planteamiento áulico típico de las fiestas de carácter neoplatónico del Renacimiento. La *morisca* cervantina se presenta como una danza colectiva y no de solistas como la boloñesa. Juntos, la pareja de ancianos y las doncellas bailan una coreografía “llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad y en los pies a la ligereza”¹⁷. Los venerables ancianos se presentan como una distinguida y respetuosa pareja de la aldea. En ellos radica la antigüedad y la sacralidad de los mejores valores de la sociedad y, quizás, de la hidalguía. La danza cervantina de las doncellas está acompañada por la gaita zamorana –instrumento de ambiente más bien agreste– en lugar de la flauta y el tamboril, más común en las cortes europeas de los siglos XV y XVI¹⁸. La interpretación de estas danzas incluso está fuera del contexto típicamente cortesano. La fiesta ha sido preparada en una “enramada”, es decir, fuera de palacio y fuera del pueblo, en un contexto que según Agustín Redondo es “un espacio de libertad en el seno de la naturaleza, en que se pueden modificar, durante un periodo de margen, las normas impuestas por la sociedad”¹⁹. La disposición de las salas fuera de palacio no es ciertamente una novedad en el siglo XVI, pero asume en este ámbito un papel sutilmente paródico en relación con el ceremonial festivo de la nobleza de corte. Cervantes confía un lenguaje ceremonial anticuado a una clase social en ascenso como la del rico labrador Camacho, una clase erróneamente considerada renovadora de la economía del país. La sutil crítica de Cervantes no vierte solo sobre el dete-

¹⁶ En el presente estudio se ha empleado la edición del *Quijote* preparada por Francisco Rico. CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, Vol. I, 1998, p. 795.

¹⁷ *Ibid.*, p. 795.

¹⁸ Sinnigen confunde la gaita zamorana con el supuesto título de la danza de las doncellas. SINNIGEN, J. “Themes and Structures”, p. 161. La gaita zamorana es el típico instrumento de fuelle empleado en esta zona. Sin embargo, existe también la posibilidad, como es sabido, de que el término ‘gaita’ se refiera a la flauta de tres agujeros acompañada por el tamboril. SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos. *Del danbolín al silbo. Txistu tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. Pamplona: Gráfica Iruña, 1999, pp. 153-54.

¹⁹ REDONDO, A. *Otra manera de leer ‘el Quijote’*, p. 400.

rioro del mundo arcádico ignorante de la estratificación social, sino sobre aquel ceremonial pasado de moda en manos de un estamento que asimilaba e imitaba las ideas y los gestos de la hidalguía española en decadencia. En definitiva, la danza de las doncellas es muy apropiada para una fiesta de bodas por la formulación de sus augurios, pero al mismo tiempo deja entrever una contraposición entre el mundo arcádico antiguo y el más joven y fresco de un emergente estrato social con grandes expectativas. En la descripción cervantina queda firme su función introductoria dentro de la secuencia coréutica de *Las bodas de Camacho* y su significado alegórico del tiempo y de la generación de la vida, no obstante, Cervantes traviste el lenguaje del ceremonial festivo neoplatónico en la parodia de una emuladora clase social en ascenso.

La danza de artificio o danza hablada es el tercer baile descrito en *Las bodas de Camacho*. Este contiene la típica simbología de las representaciones alegóricas que habían engalanado los banquetes y las fiestas de corte del siglo XV. En la península ibérica estos entretenimientos fueron conocidos con el nombre de *momos* o *entremeses* y a lo largo del siglo XV evolucionan hacia una forma de extraordinaria complejidad con la introducción de personajes alegóricos, como se puede apreciar en la crónica *Los Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*²⁰. Con la danza hablada cervantina nos encontramos, pues, frente a un espectáculo de *momos* de claro modelo cuatrocentista en el que se alternan monólogos interpretados por personajes alegórico-mitológicos e intervenciones de música y danza, estructura caracterizadora de este género teatral²¹.

²⁰ DE MATA CARRIAZO, Juan. *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas De Iranzo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940. Don Alonso de Cartagena en su *Doctrinal de los cavalleros* nos ha dejado una definición de los *momos*: “El juego, que nuevamente agora se usa, de los momos, aunque de dentro dél esté onestat è maduretá è gravetat entera, pero escandalizase quien ve fijosdalgo con visajes ajenos. E creo que non lo usarían si supiesen de qual vocablo latino descende este palabra momo”. VIÑA LISTE, José María. *Alonso de Cartagena, Doctrinal de los cavalleros*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

²¹ ASENICIO, Eugenio. “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”. En: *Estudios portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1974, pp. 25-36. RICO, Francisco. *Texto y contexto. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Crítica, 1990. ÁLVAR, Carlos [et al.]. *La prosa y el teatro en la Edad Media. Historia crítica de la Literatura Hispánica*, 3. Madrid: Taurus, 1991. GÓMEZ MORENO, Angel. *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Madrid: Taurus, 1991.

En la danza hablada puesta en escena para *Las bodas de Camacho* participan ocho ninfas divididas en dos filas guiadas por Cupido e Interés. Las ninfas llevan un pergamino en la espalda para identificar cada facción: con Cupido se encuentran Poesía, Discreción, Buen Linaje y Valentía, con Interés están Liberalidad, Dádiva, Tesoro y Posesión Pacífica. Delante de todos va un castillo de madera llamado “Castillo del buen recato” tirado por cuatro salvajes vestidos con yedra y cáñamo teñido de verde que asustan a Sancho por su aspecto realista. Cuatro intérpretes de flauta y tamboril acompañan la danza y sus movimientos coreográficos. Tras ejecutar dos mudanzas, Cupido lanza flechas a la doncella recluida en las almenas del castillo y recita una copla en su honor. Después de Cupido, Interés también interpreta dos mudanzas y recita un texto, y así sucesivamente hacen Poesía, Liberalidad, etc. No se reportan todos los textos porque “algunos elegantes y algunos ridículos y sólo tomó de memoria don Quijote, que la tenía grande, los ya referidos”²². Tras la declamación, los dos bandos de Cupido e Interés se entremezclan “haciendo y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura”. Cada vez que Cupido e Interés pasan frente al castillo, uno lanza flechas y el otro rompe en él “alcancías doradas”. Una vez acabada la danza, Interés arroja contra el castillo un bolsón de monedas haciendo que se desplome. La doncella queda completamente indefensa y contendida por Interés, que le pone una cadena de oro en el cuello, y Cupido, que a su vez intenta cautivarla y tomarla. La contienda entre Cupido e Interés por la doncella y toda la danza hablada concluye con la intervención de los cuatro salvajes que recomponen el castillo donde recluyen de nuevo a la doncella.

Esta danza hablada no presenta una estructura compleja como la de las italianas o castellano-portuguesas del siglo XV. En general, las danzas de *Las bodas de Camacho* ambicionan un sentido metafísico con sus alegorías, pero sin recurrir a ningún artificio neoplatónico del Renacimiento maduro. En los *intermedii* florentinos del Cinquecento, el uso de ángeles o de dioses que descendían con sorprendentes efectos espectaculares se vivía como una experiencia mágica y al mismo tiempo adulatoria para con el Príncipe, costeador de todo el aparato teatral. El uso de la magia teolológica era además un modo para encubrir la inseguridad y la inestabilidad del gobierno del Gran Duque de Toscana o de

²² CERVANTES, M. *Don Quijote*, p. 798.

los príncipes de la época²³. En la danza hablada de Cervantes los puntos centrales son más bien los combates estilizados típicos de los espectáculos medievales. Desde la Edad Media, el asalto del castillo es también una de las batallas simuladas más representadas en las fiestas de bodas. Thomas Greene ha demostrado que los asaltos simulados a fortalezas interpretados durante las fiestas de boda podrían simbolizar el terror conyugal, antiguo argumento que ponía en desasosiego a las futuras esposas, relictas ante la violencia física que, por lo general, les esperaba²⁴.

En los *momos* y *moriscas* de este periodo, la danza tenía la función de amalgamar la acción dramática, la música y el texto poético. Cuando se publica el *Quijote*, las propiedades metafísicas de la danza ya se habían resuelto. Los teóricos del teatro del siglo XVI consideraban –siguiendo la tradición neoplatónica de Ficino– que las figuras geométricas interpretadas por los bailarines en los *intermedii*, aunque incomprensibles y a menudo acremente criticadas, influían positivamente el público obrando una fusión entre microcosmos y macrocosmos. De hecho, las danzas descritas por Cervantes actúan como nexo entre el microcosmos representado por los personajes de la novela pastoril y el macrocosmos de sus estamentos.

El comentario de don Quijote una vez acabadas las danzas llama la atención por el autoelogio de Cervantes. El caballero errante considera que “el beneficiado” de la aldea responsable de la danza hablada logró entretejer bien las habilidades de Basilio y las riquezas de Camacho. Ciertamente, quien logra derrumbar las paredes del castillo de la doncella es Interés con su bolsa de dinero. Los salvajes –símbolo de fertilidad en este género de representaciones alegóricas– restituyen el orden y la protección a la indefensa doncella. Por adulación y respeto, el creador de la danza hablada no puede estar más que de la parte de Camacho. Sin embargo, don Quijote considera que el artífice de la danza “debe de tener más de satírico que de vísperas”²⁵. Por medio de la sátira, Cervantes –el auténtico creador de esas danzas alegóricas– logra alertar sus lectores-espectadores sobre la verdadera naturaleza de la clase social de Camacho el rico.

²³ GREENE, Thomas. “Magic and Festivity at the Renaissance Court”. En: *Renaissance Quarterly*, XL (1987), pp. 636-59.

²⁴ *Ibid.*, pp. 642-43.

²⁵ CERVANTES, M. *Don Quijote*. Vol. I, pp. 798-99, n. 54. En su edición del *Quijote* Francisco Rico interpreta el pasaje de la siguiente manera: “debe de ser inclinado a decir sátiras que a rezar la hora de vísperas”.

El contraste entre el villano y el hidalgo empobrecido era uno de los temas más recurridos en la novela pastoril española y provenía de una real acusación de decadencia histórica de la pequeña nobleza de origen rural. La hidalguía española de fines del siglo XVI y comienzos del XVII se quedaba obsoleta con sus tradiciones e ideas nostálgicas del pasado. Los labradores ricos como Camacho inclusive se habían apoderado de su linaje “a precios de oro”. Junto con Cervantes, otros escritores del periodo se sirven de la novela pastoril para difundir entre los lectores de su mismo nivel socioeconómico fuertes críticas a la sociedad española. La misma decadencia de la novela pastoril es resultado de este empobrecimiento de los valores de la nobleza y la aristocracia, como afirma Ricardo García Cárcel: “La banalización de la novela, a medida que va avanzando el siglo XVII es un reflejo de la sociedad para la que fue escrita: una sociedad en decadencia que va durmiéndose en la irresponsabilidad y la frivolidad, la apariencia y el ceremonialismo”²⁶.

La presencia en *Las bodas de Camacho* de tres *moriscas* de tipo arcaico y alegórico revela una cierta afinidad con la crítica cervantina hacia la decadencia y disolución de la sociedad de comienzos del siglo XVII. Por una parte, la “desintegración” de la *morisca* durante el siglo XV se manifiesta en el momento mismo en que se pone de moda y por otra, los ideales neoplatónico, arcádico y pastoril se desintegran y empobrecen en el momento mismo en que también se ponen de moda dentro de una sociedad imitadora y erróneamente considerada importante para la renovación de la España a caballo entre los siglos XVI y XVII. Cervantes, por lo tanto, se sirve de la danza para denunciar al villano rico como modelo de la regeneración económica del país como lo iba delineando el teatro español de finales del siglo XVI. El autor, en palabras de Sancho Panza, nos ilustra esa triste contradicción:

Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al de tener se atenía; y al día de hoy, mi señor don Quijote, antes se toma el pulso al haber que al saber: un asno cubierto de oro parece mejor que un caballo enalbardado²⁷.

²⁶ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Las Culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia 16. Información e Historia, 1998, p. 164. Véase también el concepto de “decadencia” en España expresado por ELLIOTT, John H. *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 255-338.

²⁷ CERVANTES, M. *Don Quijote*, p. 799.

En conclusión, las descripciones coréuticas cervantinas son *moriscas* y *momos* de huella cuatrocentista que ambicionan un sentido metafísico con sus alegorías, pero sin recurrir a ningún artificio neoplatónico del Renacimiento maduro. La metafísica de la danza une todas las representaciones coréuticas y sirve para expresar la relación entre microcosmos y macrocosmos, entre los personajes de la novela pastoril y sus estamentos, entre villanía en ascenso e hidalguía decadente, entre “tener y no tener”. Al mismo tiempo, el empleo de las *moriscas* y *momos* del siglo XV es un medio expresivo satírico para poner en alerta al lector-espectador sobre la verdadera naturaleza de la clase social de Camacho el rico, considerada equivocadamente como renovadora de la economía del país.