

MÚSICAS PARA UNA COMEDIA DE CERVANTES¹

Eduardo Contreras Soto

Como parte de sus actividades académicas, y dentro de los festejos conmemorativos del cuarto centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México –UAEM– produjo el montaje de la comedia *Pedro de Urdemalas*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Yo propuse esta obra y dirigí este montaje en la ciudad de Toluca, México, en un proceso que se inició el 4 de septiembre de 2004, llegó tras de 61 ensayos al estreno el 20 de mayo de 2005 y culminó con una temporada de 53 funciones, hasta el 24 de noviembre del mismo año, incluidas dos funciones especiales, una de ellas en la ciudad de Querétaro. Las funciones de temporada regular se dieron en el Museo-Taller Luis Nishizawa y en el Centro Cultural Universitario Casa de las Diligencias. En el primer espacio de los citados, un hermoso caserón cuyo origen se remonta al siglo XVIII, se ocupó para la representación su patio principal; en el segundo espacio, un sólido edificio del siglo XIX, las funciones se dieron en uno de sus salones más amplios.

Dentro del concepto general de montaje que yo propuse para el texto de Cervantes, ya tenía yo considerada de manera muy especial la presencia de la música. Este concepto incluía el dar vida actual a las tres canciones que el autor incluyó en su comedia, así como a un baile que hacen unas gitanas ante los reyes. Aquí no me referiré a todo el proceso de montaje de la comedia, sino de manera específica al trabajo de integración de la música en dicho montaje, gracias al cual se cantaron las tres canciones y se ejecutó música instrumental para el baile de las gitanas, todo en escena y a cargo de los mismos actores de la compañía, a pesar de que ninguno de ellos tenía una formación musical especializada ni toma por afición principal a la música. Como también es mi caso, es decir yo no tengo formación musical ni soy músico profesional, recurrí para esta parte del trabajo del montaje a la colaboración de colegas del gremio: el pianista y organista Juan Carlos Guerrero, quien fungió como director musical del montaje, y el guitarrista José Félix Pérez Garduño, quien asesoró todo el trabajo relacionado con su instrumento. Sin embargo, debo señalar que yo asumo la responsabilidad última por los resultados musicales que los espectadores presenciaron, puesto que yo hice la principal selección de materiales y solicité las cargas de trabajo respectivas en plazos definidos. Ahora bien, hay que explicar en qué consistió esa selección de materiales, a qué criterios obedeció y cómo se trabajó para ponerla a funcionar en el montaje.

Los criterios para la música y el proceso del montaje

Como director, yo partí de varios hechos definidos. Primero, que montaríamos el texto íntegro de la comedia de Cervantes, sus 3180 versos sin cortes ni adaptaciones; lo único que se hizo fue trasladar una escena de lugar, adelantándola del inicio de la jornada tercera a la mitad de la segunda, por razones de lógica dramática que casi todos los cervantistas han justificado para efectos escénicos.² Lo segundo es que, como ya ha quedado advertido, debíamos trabajar con actores sin experiencia musical, por lo cual toda propuesta que se hiciera en este rubro debía resolverse con sencillez y sin añadir complicaciones insalvables para los actores. Tercero, que los mismos actores iban a producir en escena no sólo la música, sino los muy diversos efectos sonoros que se requirieron en el montaje; por ende, se trabajó con un buen surtido de instrumentos de percusión, los cuales funcionaron tanto para la creación de ambientes y efectos como para el apoyo a la realización de la música. Hoy en

día se emplean algunos términos de moda para designar este trabajo que siempre ha existido en el teatro, tales como “escenografía sonora” o “escenofonía”; yo prefiero evitar estas modas, y me seguiré refiriendo a esta labor con las palabras habituales del lenguaje coloquial del teatro.

Hay un cuarto hecho, que para mí es de importancia fundamental en este trabajo. Yo tenía un gran interés en que, por medio de la música del montaje, los actores y el público pudieran hacer asociaciones claras entre la época original de Cervantes y nuestra cultura presente, la cual ha mestizado tantos rasgos de origen hispánico en su identidad actual. Tenemos una herencia del Siglo de Oro mucho mayor de lo que solemos reconocer, aunque los jóvenes de ahora la desconozcan o se empeñen en negarla; una manera de fomentar la reflexión sobre el tema es haciendo evidente esta herencia, y cada vez más estudiosos nos van demostrando cuánto de los versos y de la música hispánica de los siglos XVI, XVII y XVIII no son antiguallas ni ociosidades de eruditos para nuestro presente, sino material vivo que se sigue reelaborando en nuestros ámbitos populares regionales. Si yo lograba acercar los versos de Cervantes con los géneros musicales novohispanos y mexicanos sin que se forzaran las formas ni los estilos de época, estaría alcanzando mi objetivo principal dentro del aspecto musical del montaje.

Una vez expuestos estos cuatro hechos que definían de entrada los criterios para nuestro trabajo, narraré de manera breve el proceso de montaje musical dentro del montaje general de la comedia. En diciembre de 2004, a tres meses de iniciadas las sesiones de mesa para el montaje de la comedia, entré en comunicación con Juan Carlos Guerrero, y el 8 de enero de 2005 formalizamos la colaboración. En ese momento, le indiqué que yo ya tenía elegidas las melodías de tres villancicos para adaptarlas a los versos de Cervantes, así como la música que se usaría en el baile de las gitanas; ya volveré con estos materiales, para revisarlos y estudiarlos de manera detallada. En este primer encuentro con Guerrero, le dejé grabaciones de toda esta música, provenientes de discos disponibles en el mercado, de intérpretes reconocidos.

Una semana después, Guerrero acudió a un ensayo de nuestra compañía, y allí conoció a los ocho actores y cuatro actrices que la integraban. Hizo vocalizar a todos, para identificar sus respectivos registros; examinó las aptitudes de quienes podían ejecutar algún instrumento, o de quienes podían aprender a tocar algo sencillo si lo practicaban durante los ensayos. Aquí debe precisarse que la

Licenciatura en Arte Dramático o Artes Teatrales de la UAEM incluye, dentro de las asignaturas de su programa de estudios, cursos para el manejo de la voz cantada, de tal manera que los actores llegaban a estas sesiones con nociones básicas de lo que se les iba a requerir. Del trabajo de este ensayo del 15 de enero, surgió una propuesta casi definida de quiénes cantarían partes solistas y quiénes ejecutarían cuáles instrumentos: además del trabajo base de las percusiones, se definió que los arreglos fueran para dos guitarras, una mandolina y una flauta de pico soprano. En esta misma sesión, le entregué a Guerrero partituras de los tres villancicos elegidos para las canciones de la comedia: *Amor con fortuna* de Juan del Encina (1468-1529), *Salté de los cielos* de Gaspar Fernandes (ca. 1570-1629) y *Fa-lan-la-lera*, anónima del *Cancionero de Uppsala* o *Cancionero del Duc de Calabria*, del siglo XVI.

El trabajo de la música para el baile de las gitanas comenzó dos semanas después, cuando Juan Carlos Guerrero fue presentado con la coreógrafa del montaje, Adriana Gamiño, para que ambos se pusieran de acuerdo en cuanto a la cantidad y proporción del uso de esta música en particular. En el ensayo del 29 de enero, cuando este encuentro se llevó a cabo, se definió el uso de una combinación del *Fandango* del siglo XVIII, en la versión de Santiago de Murcia presente en el *Códice Saldívar 4*, con unas variaciones sobre el son jarocho tradicional *El Fandanguito*. En el caso de esta música, no se partió de partituras escritas para el arreglo final del montaje, sino de una grabación a la que me referiré más adelante con detalle, y del conocimiento de los sones modernos que todos podemos escuchar. También en este ensayo, Guerrero tenía ya definido cuál melodía de los villancicos elegidos se usaría para cuál canción de la comedia.

A partir de este ensayo, podemos considerar que corrió el tiempo de montaje de la música, con tareas asignadas específicamente a los actores que habrían de ejecutar instrumentos y cantar partes solistas, y con las actrices practicando su escena de baile con la música de la grabación citada. En el mes de febrero se adquirieron instrumentos nuevos para el trabajo, incluida una flauta de madera, para no usar un instrumento de pasta o plástico de muy baja calidad, como suelen ser las flautas que se usan para las clases de primaria o secundaria.

La coreografía quedó montada entre el 22 de enero y el 19 de febrero. Entre el 5 de abril y el 7 de mayo

se montaron las canciones ya como parte del montaje general de la comedia. La música para el baile de las gitanas tardó un poco más, pues apenas el 23 de abril se empezó a acoplar con la coreografía ya montada y, en un principio, este acoplamiento no se estaba logrando con entera satisfacción; de hecho, Guerrero invitó en ese mismo mes de abril a José Félix Pérez Garduño, al hacerse consciente de que su experiencia como tecladista le estaba complicando obtener un resultado rápido y eficiente con los actores instrumentistas. Al trabajarse con guitarras como la base de los arreglos y ser éste el instrumento de Pérez Garduño, su propio trabajo con los actores permitió un avance mayor, si bien ya un poco tardío: el *Fandango-Fandanguito* aún no estaba a un nivel satisfactorio cuando se llegó al estreno del montaje, el 20 de mayo; se tuvo que ir puliendo y perfeccionando ya sobre las funciones, aunque ya para el final de la temporada se había logrado el acoplamiento deseado.

Para recapitular: el trabajo de arreglos y adaptaciones musicales se realizó entre febrero y marzo de 2005; el acoplamiento de las canciones y el baile con el montaje se efectuó entre abril y mayo, hasta el estreno mismo de la obra. Una vez narrado el proceso de trabajo, se puede examinar con detalle en qué consistieron las músicas elegidas para el montaje de nuestra comedia, y cuál fue el trabajo realizado para integrar esta música de manera orgánica en el discurso de tal montaje.

El trabajo con las canciones

Como ya quedó enunciado, los villancicos de cuya música partimos para obtener nuestras canciones cervantinas fueron *Amor con fortuna* de Juan del Encina, *Salté de los cielos* de Gaspar Fernandes y la anónima *Fa-lan-la-lera*, del siglo XVI. La adaptación para el montaje se hizo sobre la partitura; las letras originales fueron sustituidas por las que hicimos corresponder de la comedia, puesto que el texto siempre fue el que mandó. Ya que los tres villancicos elegidos son polifónicos, para nuestra adaptación se tomó en cada caso sólo la voz superior como línea melódica, cantada al unísono por los actores; las voces restantes se usaron para el desarrollo armónico del acompañamiento.

La primera razón para tomar canciones ya existentes como base para nuestro trabajo ya fue expuesta líneas arriba, al referirnos al deseo de ligar la percepción del espectador moderno con el legado cultural del que es heredero, en este caso con música prácticamente contemporánea de nuestra comedia. La segunda razón la motivó el propio Cervantes: él no dejó indicación alguna de qué

música emplear para sus canciones, a diferencia de otros textos suyos, dramáticos y narrativos, donde hace referencias muy claras y explícitas a tonadas, romances o bailes que se escuchan en sus escenas o que recuerdan o mencionan sus personajes. No debe olvidarse que *Pedro de Urdemalas*, como las otras siete obras largas y los ocho entremeses con los que fue publicada en 1615, no se estrenó en vida de su autor –recuérdese lo que dice el título de esa primera edición: “nunca antes representados”–; por mucho que Cervantes hubiera tenido alguna idea de qué música usar en ella, nunca sabremos si se habría usado, e incluso si la compañía que la representara habría adaptado melodías ya existentes, como se hacía en la época, aun con tonadas notoriamente populares. Me permito suponer esto porque cada uno de los villancicos de la comedia tiene diferente estructura métrica y de versificación, pero se trata de esquemas ya conocidos, y vistos en otras canciones sueltas o pertenecientes a otras obras teatrales, no formas originales de Cervantes. Este hecho de apoyarse en formas métricas preexistentes nos ayudó mucho para la adaptación de los textos de las canciones de la comedia en los villancicos por nosotros escogidos para el montaje, como se irá explicando.

Las canciones de *Pedro de Urdemalas* están en sus jornadas primera y tercera; Cervantes equilibró la presencia musical haciendo que el baile de las gitanas ocurriera al final de la segunda jornada, con lo cual cada jornada tiene su momento musical. A partir de aquí, denominaré las tres canciones por su primer verso, ya con el texto de Cervantes. La melodía de *Amor con fortuna* se usó para la primera canción que aparece en la comedia, *Niña, la que esperas...*, de los versos 958-998; la melodía de *Salté de los cielos*, para la segunda canción, *A la puerta puestos...*, versos 1029-1052; *Fa-lan-la-lera* dio la melodía de base para *Bailan las gitanas...*, versos 2980-2995. Si bien las tres canciones pueden considerarse villancicos, y pretenden, desde luego, recrear un sabor de tonada popular, sus esquemas métricos son diferentes: *Niña, la que esperas* tiene esquema de estribillo con coplas sueltas, mientras que *A la puerta puestos* y *Bailan las gitanas* obedece más al esquema clásico del villancico, con sus coplas rematadas con la vuelta a los versos finales de sus estribillos. Por ende, cada canción requirió un trabajo específico de arreglo y adaptación, del cual me ocuparé a continuación.

Empecemos por *Niña, la que esperas*. Éste es su texto:

*Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierde que viene
tu polido amor.*

Noche de San Juan,
el gran Precursor,
que tuvo la mano
más que de reloj,
pues su dedo santo
tan bien señaló,
que nos mostró el día
que no anocheció;
muéstratenos clara,
sea en ti el albor
tal, que perlas llueva
sobre cada flor;
y en tanto que esperas
a que salga el sol,
dirás a mi niña
en suave son:

*Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierde que viene
tu polido amor.*

Dirás a Benita
que Pascual, pastor,
guarda los cuidados
de tu corazón;
y que de Clemencia
el que es ya señor,
es su humilde esclavo,
con justa razón;
y a la que desmaya
en su pretensión,
tenla de tu mano,
no la olvides, non,
y dile callando,
o en erguida voz,
de modo que oiga
la imaginación:

*Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierde que viene
tu polido amor.*

Como ya se dijo, su esquema consiste de un estribillo en forma de cuarteta más dos coplas, todo en romancillo hexasílabo en ó aguda. Las coplas son sueltas, es decir, sus versos son siempre distintos de los del estribillo y nunca rematan con vueltas a éste. Si bien existen canciones de este esquema en el Siglo de Oro, no son las que predominan en las evocaciones de sabor popular del teatro, así que preferimos ajustarle a esta letra la música de *Amor con fortuna*, a sabiendas de que la pieza de Juan del Encina sí tiene el esquema de villancico clásico.³

De hecho, hubo varias adaptaciones para la pieza. Vayamos al esquema de la música: se trata de una canción de forma AB, donde A corresponde a todo el estribillo e incluye los versos finales de cada copla y su vuelta, es decir el último verso del estribillo con que rematan todas las coplas; B es la copla propiamente dicha, antes de la vuelta. Como el estribillo de *Amor con fortuna* es de tres versos, y el de *Niña, la que esperas* es de cuatro, se repitió la frase musical correspondiente al tercer verso del estribillo original; aquí fue necesario forzar un poco la acentuación, pues el tiempo fuerte de la frase musical no coincide con el acento de la palabra “polido”, y la hace sonar como esdrújula; por tal motivo, se indicó a quienes cantaron esta canción que suavizaran el acento musical en este pasaje. La copla propiamente dicha, en Cervantes, es muy larga, de dieciséis versos, a diferencia de las originales de Juan del Encina, de ocho más dos en la vuelta. Al usar sólo la música de B, repetida para toda la copla de Cervantes, nos pareció monótona, por lo cual Juan Carlos Guerrero compuso un segundo material, una muy leve variación de B basada en la voz del contralto en el original de Juan del Encina; así se podía jugar un poco sobre la música de la copla. Al ser ésta la primera canción que aparece en la comedia, se decidió que la flauta comenzara por presentar la melodía, con el objeto de ayudar a los actores a preparar su oído para empezar su canto afinados.

De esta manera, quedó concluida la adaptación y el arreglo. El esquema de todo lo expuesto, sintetizado, queda de la siguiente forma:

TEXTO DE LA CANCIÓN ORIGINAL	PARTES MUSICALES EN QUE SE ORGANIZA LA CANCIÓN	TEXTO DE CERVANTES
<i>Amor con fortuna me muestra enemiga. No sé qué me diga.</i>	A El cuarto verso en Cervantes se canta con la misma melodía que el tercero en el original de Encina: cc. 6-7 con nota final del 5 en el soprano.	<i>Niña, la que esperas en reja o balcón, advierte que viene tu polido amor.</i>
No sé lo que quiero, pues busqué mi daño. Yo mesmo m'engaño, me meto do muerdo	B	Noche de San Juan, el gran Precursor, que tuvo la mano más que de reloj,
	Material original de Juan Carlos Guerrero basado en B	pues su dedo santo tan bien señaló, que nos mostró el día que no anocheció;
No sé lo que quiero, pues busqué mi daño. Yo mesmo m'engaño, me meto do muerdo	B repetición	muéstratenos clara, sea en ti el albor tal, que perlas llueva sobre cada flor;
	Material original de Juan Carlos Guerrero basado en B; repetición	y en tanto que esperas a que salga el sol, dirás a mi niña en suave son:

y, muerto, no espero salir de fatiga. <i>No sé qué me diga.</i>	A El cuarto verso en Cervantes se canta con la misma melodía que el tercero en el original de Encina: cc. 6-7 con nota final del 5 en el soprano.	<i>Niña, la que esperas en reja o balcón, advierte que viene tu polido amor.</i>
---	--	--

Vayamos ahora con *A la puerta puestos...* Éste es su texto:

A la puerta puestos
de mis amores,
espinas y zarzas
se vuelven flores.

El fresno escabroso
y robusta encina,
puestos a la puerta
do vive mi vida,
verán que se vuelven,
si acaso los mira,
en matas sabeas
de sacros olores,
y espinas y zarzas
se vuelven flores;

do pone la vista
o la tierna planta,
la yerba marchita
verde se levanta;
los campos alegra,
regocija al alma,
enamora a siervos,
rinde a señores,
y espinas y zarzas
se vuelven flores.

Ésta fue la canción que menos trabajo de adaptación requirió, pues su esquema literario puede hacerse corresponder por completo con el esquema de *Salté de los cielos* de Gaspar Fernandes, como se expondrá a continuación. Fue un gran gusto para todos los que participamos en este montaje el poder incorporarle música de un compositor que, además de excelente creador, era de cultura novohispana: si bien había nacido en Portugal, hizo la mayor parte de su carrera musical en Guatemala y Puebla; por añadidura, estaba activo en vida de Cervantes; de hecho, fue estricto contemporáneo de Lope de Vega y usó textos de este último en varios de sus villancicos.

Fue otra manera de enlazar nuestra comedia con su tradición de este lado del continente.⁴ Vale la pena transcribir completo el texto original del villancico de Fernandes:

*Salté de los cielos
al puerto de penas,
a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Estando en el mar
de mi eterna esencia,
por ganar del alma
mi querida prenda
bajé enamorado;
por probar de veras
las fuerzas de amor
dejé mis estrellas;
*a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Quedéme en dos puertos
de suma belleza,
que fuera el de cáliz
y de hostia bella;
llenélos de pan
y de vino que alegra;
y estando en los puertos
sonó la trompeta,
*a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Fui⁵ al mar por el cielo,
vine a dar en tierra,
en hostia y en cáliz;
di con la tormenta,
puertos de bondad
y del cielo puerta;
llenélos de pan
que al alma sustenta;
*a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Es posible que este texto no haya sido escrito por Fernandes: existen unos versos que guardan estrecha relación con este villancico, con la diferencia de que, si el texto de nuestro portugués poblano habla a lo divino, los otros versos lo hacen a lo humano. Sabemos que *Salté de los cielos* fue compuesto en 1610;⁶ el texto a lo humano, *Llegamos a puerto*, lo conocemos por su publicación en *Primavera y flor de los mejores romances que han salido aora nuevamente en esta Corte, recogidos de varios Poetas por el licenciado Pedro Arias Pérez*, impreso en Madrid en 1621. Esto no quiere decir necesariamente que este segundo texto sea de esta fecha ni que ésta sea su primera publicación, pero es la fuente de que disponemos.⁷ Se trata del siguiente texto:

*Llegamos a puerto,
salté la galera,
a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Si galeras fueron
de donde escapé,
en otras me hallé
que el alma rindieron.
Del alma nacieron
las desdichas mías,
que locas porfías
al mar me entregan.
*A leva tocaron,
[quedéme en tierra.]*

De guerras cansado,
la paz escogí,
y en sus ojos vi
a amor disfrazado.
Tal guerra me han dado,
que para librarme
dejé de embarcarme
en las galeras.
*A leva [tocaron,
quedéme en tierra.]*

Lo que importa señalar aquí es, aparte de la afinidad textual entre ambas versiones del villancico, la afinidad de éstas dos con el de la comedia cervantina, *A la puerta puestos*. Veamos primero el esquema sintetizado, en este caso, para pasar a explicarlo después:

TEXTO DE LA CANCIÓN ORIGINAL	PARTES MUSICALES EN QUE SE ORGANIZA LA CANCIÓN	TEXTO DE CERVANTES
Salté de los cielos al puerto de penas,	A1	<i>A la puerta puestos de mis amores,</i>
<i>a leva tocaron, quedéme en tierra.</i>	A2	<i>espinas y zarzas se vuelven flores.</i>
<i>Salté de los cielos, salté, salté de los cielos al puerto de penas, al puerto de penas,</i>	A3	<i>A la puerta puestos, a la, a la puerta puestos de mis amores, de mis amores,</i>
<i>a leva tocaron, quedéme en tierra.</i>	A2	<i>espinas y zarzas se vuelven flores.</i>
Estando en el mar de mi eterna esencia, por ganar del alma mi querida prenda bajé enamorado; por probar de veras las fuerzas de amor dejé mis estrellas;	B	El fresno escabroso y robusta encina, puestos a la puerta do vive mi vida, verán que se vuelven, si acaso los mira, en matas sabeas de sacros olores,
<i>a leva tocaron, quedéme en tierra.</i>	A2	y espinas y zarzas se vuelven flores;

Como puede verse, tenemos el clásico esquema de estribillo con vuelta; el estribillo tiene forma de seguidillas, como se siguen usando en España, pero como también aparecen en varios sones jarochos, entre ellos nada menos que *La Bamba*; las coplas son hexasílabas, en rimas asonantes hasta los dos últimos versos previos a la vuelta, el segundo de los cuales rima consonante con el segundo verso de la vuelta. En términos musicales, podemos reconocer en el estribillo tres materiales

musicales de distintas características, a los cuales denominaré como tres partes de A, mientras la copla tiene su propio material bien definido antes de la vuelta, y a este material coplero lo llamaré B. La música usa A1 como exposición inicial, y A2 a manera de respuesta y también como vuelta para cerrar las coplas; A3 es un desarrollo sobre A1. Como es manifiesto, no costó ningún trabajo colocar los textos de Cervantes en los mismos lugares que les correspondían por su afinidad de forma literaria con los textos usados por Fernandes; aunque en éste la copla está en romancillo rimado en *é-a*, y en *Llegamos a puerto* la copla tiene rimas consonantes dispuestas en un esquema *abbaacc*, y el último verso previo a la vuelta rima en asonante con el último verso de la vuelta, estos dos textos y el de Cervantes tienen el mismo número de versos hexasílabos en sus coplas. Lo que sí resultó necesario para la ejecución en escena fue hacer cambios en la velocidad, pues el villancico se cantó más lento que como lo acostumbran cantar los músicos actuales, y de tono, pues la voz superior en el original es de registro muy agudo, difícil de cubrir por nuestros actores; por ende, Guerrero bajó el tono original del villancico una quinta justa, dejándolo como una pieza que los actores cantaron en La menor.

Por último, expliquemos lo que se hizo con *Bailan las gitanas...* Éste es su texto:

*Bailan las gitanas;
míralas el rey;
la reina, con celos,
mándalas prender.*

Por Pascua de Reyes
hicieron al rey
un baile gitano
Belica e Inés;
turbada Belica,
cayó junto al rey,
y el rey la levanta
de puro cortés;
mas como es Belilla
de tan linda tez,
la reina, celosa,
mándalas prender.

Como ya se ha dicho, también se trata de un esquema de villancico clásico, en este caso con un estribillo en forma de cuarteta más una sola copla, todo en romancillo hexasílabo en é aguda. La copla, como en *Niña, la que esperas*, es larga, de diez versos, si consideramos que la vuelta ocupa los dos últimos versos, aunque con alguna leve diferencia el penúltimo respecto de su primera exposición en el estribillo.

Al no encontrar alguna melodía que pudiera ajustarse con exactitud al texto de Cervantes, optamos por el procedimiento inverso al de *Niña, la que esperas*. Si ya habíamos convertido una melodía de estribillo con vuelta en una de estribillo con coplas sueltas, ahora *Fa-lan-la-lera* imponía su esquema de estribillo con coplas sueltas a un texto que originalmente tenía vuelta al estribillo.⁸ Introdujimos este último al villancico de Cervantes, cambiando sólo el verso final, y luego redistribuimos el material original de estribillo y copla para convertirlo en dos coplas sueltas, tal como lo muestra en detalle el esquema:

TEXTO DE LA CANCIÓN ORIGINAL	PARTES MUSICALES EN QUE SE ORGANIZA LA CANCIÓN	TEXTO DE CERVANTES
<i>Falalalán, falán, falalalera, falalalán de la guardarríera.</i>	A El texto se apega a la forma como lo canta la voz de soprano en el original.	[<i>Falalalán, falán, falalalera, falalalán,</i>] <i>mándalas prender.</i>
Quando yo me vengo de guardar ganado todos me lo dizen "Pedro, el desposado": ja la hé!, sí soy, con la hija de nostramo, qu'esta sortijuela ella me la diera, ella me la diera.	B En una primera vuelta, el estribillo de Cervantes se usa como parte de una estrofa, y se parte su estrofa original para distribuirla en dos que se ajusten a la duración de la melodía de <i>Fa-la-la-lan-le-ra</i>.	<i>Bailan las gitanas; míralas el rey; la reina, con celos, mándalas prender.</i> Por Pascua de Reyes hicieron al rey un baile gitano Belica e Inés, Belica e Inés;
<i>Falalalán, falán, falalalera, falalalán de la guardarríera.</i>	A El texto se apega a la forma como lo canta la voz de soprano en el original.	[<i>Falalalán, falán, falalalera, falalalán,</i>] <i>mándalas prender.</i>

<p>Allá [a]rriba, [a]rriba, en Vall de Roncales, tengo yo mi esca y mis pedernales y mi çurroncito de ciervos cervales; hago yo mi lumbre, siéntome doquiera, siéntome doquiera.</p>	<p>B En una segunda vuelta, se usa el resto de la estrofa partida de Cervantes, con lo cual se completa una segunda estrofa que se ajuste a la duración de la melodía de <i>Fa-la-la- lan-le-ra.</i></p>	<p>Turbada Belica, cayó junto al rey, y el rey la levanta de puro cortés; mas como es Belilla de tan linda tez, la reina, celosa, <i>mándalas prender, mándalas prender.</i></p>
--	--	--

Una vez resueltos los problemas de forma y estructura literarios y musicales de las canciones, Guerrero y Pérez Garduño realizaron las armonizaciones y los arreglos pertinentes. El trabajo de acompañamiento básico se le asignó a las dos guitarras, mientras que la flauta duplicó las melodías principales en *Niña, la que esperas* y *Bailan las gitanas*, y en *A la puerta puestos* ejecutó la segunda voz de la partitura original; en esta última, se le asignaron los ornamentos a la mandolina. Todos los actores que no estaban en escena en los momentos de las canciones tocaron alguna percusión; de manera muy señalada, las dos actrices que hacían las gitanas –las cuales no estaban en escena en ninguna canción– acompañaron con sendos panderos, y su marca rítmica fue siempre la principal, guiando a los otros actores que también percutían.

El trabajo con el baile de las gitanas

Si adaptar melodías ya existentes a los textos de Cervantes fue una labor compleja pero se pudo resolver, hacer bailar a las gitanas en sincronía con una música determinada fue un trabajo de carácter muy distinto, en el cual no había texto que adaptar, sino un sentido del ritmo propuesto por la coreografía. Las instrucciones de Cervantes sobre el baile que él imaginaba se dan en dos acotaciones y en los gritos de aliento y motivación que dos personajes, Pedro de Urdemalas y Maldonado, les dan a las muchachas gitanas. En todos estos textos hay alguna información musical y coreográfica, si bien no muy precisa ni determinante en cuanto a melodías, ritmos o duración de

este acto. La primera de las dos acotaciones citadas reza así:

Entran los músicos, vestidos a lo gitano; Inés y Belica y otros dos muchachos, de gitanos, y en vistir [sic] a todas, principalmente a Belica, se ha de echar el resto; entra asimismo Pedro, de gitano, y Maldonado; han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril. (Entre los vv. 2215-2216 de nuestra versión, 1970-1971 de las ediciones.)

Y entre los versos 2235 y 2236 –1990-1991 de las ediciones–, sólo se indica un escueto “*Bailan*”. Por lo menos, Cervantes pedía dos mudanzas, es decir un cambio de un paso de baile a otro en la representación; fuera de unas indicaciones de Pedro y de Maldonado sobre un “voladillo” y un cruzado “largo y tendido”, no hay más acerca de la coreografía. Cervantes, con toda probabilidad, imaginaba un baile festivo, pues era de recreación en los días de San Juan; elegante, pues era para los reyes, y de virtuosismo, pues a lo largo de la comedia se hace énfasis en la gran habilidad dancística de las dos protagonistas gitanas, Belica e Inés. Este baile podría haber durado lo que el público marcara con su interés, su atención y su deseo de continuar la trama, sobre todo porque un hecho que sí indica con claridad el dramaturgo es que la danza no debía concluir con su final natural, sino con la caída de Belica ante el Rey, es decir que debía introducirse un elemento de sorpresa en el acto, dejando la sensación en el espectador de que la danza podría haber durado un poco más si no hubiera caído Belica. Para obtener, pues, nuestra propuesta musical y coreográfica de este baile de las gitanas, teníamos que considerar todo lo expuesto.

Una solución fácil, que de inmediato se vendría a la mente, sería montar este baile gitano como si fuera flamenco, es decir el baile auténtico de los gitanos españoles de la actualidad. Sin embargo, esto implicaría una licencia histórica, pues las características del flamenco tales como las conocemos y como se ejecutan hoy en día parecen provenir de finales del siglo XVIII, es decir mucho después de Cervantes, y no es posible establecer con fundamentos serios qué y como bailaban realmente los gitanos españoles en la primera mitad del siglo XVII. Es verdad que contamos con la novela ejemplar del propio Cervantes, *La gitanilla*, en la cual se reproduce casi idéntica la historia de Belica, encarnada en el personaje de Preciosa, y en esta novela tenemos alguna información más detallada sobre lo que podría haber bailado y cantado una gitana de la época: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas”,⁹ danza esta última, por cierto, de origen

americano. Por añadidura, en el entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo*, al final aparecen unos gitanos que también se ponen a bailar, al son de una melodía que también cita Preciosa en *La gitanilla: Pisaré yo el polvico*. Sin embargo, no nos interesaba una reconstrucción arqueológica que, de cualquier manera, no estábamos haciendo en el conjunto del montaje de la comedia. Así pues, ya que de cualquier manera tendríamos que tomarnos licencias históricas y estéticas, aquí optamos por acercar también el mundo de Cervantes a nuestra herencia cultural áurea: si el flamenco moderno es un producto tardío respecto del siglo XVII, también lo es el fandango, y también su herencia unida a la de los canarios en el sistema rítmico y armónico de los sones tradicionales mexicanos, un sistema que ya se estaba consolidando en la primera mitad del siglo XVIII, como lo prueban varios materiales musicales del periodo, y sobre todo, los libros de guitarra de Santiago de Murcia.

El estudio exhaustivo que, en los años recientes, se ha realizado con la música cifrada para guitarra que se conserva en los dos libros de Murcia, y muy especialmente en el llamado *Códice Saldívar 4*, ha permitido mostrar cómo este material sonoro enlaza de una manera más que evidente y muy hermosa las formas musicales barrocas para baile o melodía profanas con la tradición de los sones no sólo mexicanos, pero incluso de todo el ámbito popular iberoamericano. La edición de estas tablaturas por Craig Russell ha aportado información muy valiosa y ha permitido confrontar el pasado con el presente, haciendo factible el diálogo musical sin forzar el discurso sonoro de cada periodo.¹⁰ Además de Russell, autores como Antonio García de León, Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero han expuesto opiniones comunes en torno de esta relación, y el resultado de estas ideas ha empezado a plasmarse en la experiencia musical viva, tanto en conciertos recientes como en grabaciones.¹¹ Tal vez la pionera en ofrecer el experimento en un disco haya sido Isabel Villey, cuando grabó en 1997 piezas de Murcia con la colaboración del jaranero Enrique Barona. Entre otros registros que sugieren este vínculo del pasado con el presente, merece especial mención el que hizo el guitarrista noruego Rolf Lislevand a la cabeza de su Ensemble Kapsberger. Pero la grabación que ha aportado un sonido más integrado entre los antecedentes barrocos y la actualidad jarocho es, sin duda, el disco *Laberinto en la guitarra* del Ensemble Continuo, publicada en 2004. No es gratuito que en este disco, el citado Ensemble Continuo esté integrado por guitarristas especializados en el repertorio barroco, como Eloy Cruz o Lee Santana, junto con el ya experimentado Enrique Barona

o Leopoldo Novoa en el lado jaranero: la unión de músicos hartos competentes para cada uno de los géneros y estilos ha permitido una fusión afortunada entre las tablaturas de Murcia y los sones vivos del presente.

De esta muy afortunada grabación decidimos tomar la combinación entre el *Fandango* recopilado por Murcia –tal vez el más antiguo ejemplo documentado de esta melodía– con el son jarocho moderno *El Fandanguito*. Era más que evidente que no íbamos a hacer una reproducción fiel de la música grabada para nuestro montaje teatral: hay un abismo de experiencia entre estos ejecutantes virtuosos del Ensamble Continuo y nuestros actores; sin embargo, es también obvio que no pretendíamos dar un concierto especializado, y que el uso de esta combinación musical debía tener, primeramente, la función de proporcionar patrones rítmicos para nuestros fines coreográficos y escénicos. Con esta idea en mente, Juan Carlos Guerrero y Félix Pérez Garduño adaptaron la música grabada en *Laberinto en la guitarra*, reduciendo su material a acordes muy sencillos de acompañamiento, con adornos elementales en la mandolina para el *Fandango* barroco y con puros rasgueos para *El Fandanguito*. Como ya ha sido relatado, esta música fue la última en integrarse al montaje, tanto en la ejecución por los actores cuanto en la sincronización con la coreografía. En cualquier caso, sus hallazgos o carencias quedaron un poco escondidos durante las representaciones, porque la coreógrafa había establecido que las gitanas zapatearan sobre una tarima durante la ejecución del son jarocho, y el ruido generado por tal baile opacaba casi por completo a las dos guitarras que se usaban en esta ejecución musical; al *Fandango* de Murcia le iba mejor, pues cuando aparecía, las gitanas no zapateaban.

En síntesis, la estructura musical de este baile gitano se definió en forma ABA, con los tiempos de cada parte medidos por las dos mudanzas pedidas por Cervantes. La parte correspondiente a A, en exposición y vuelta, se tocó con el *Fandango* barroco de Murcia, y se bailó con pasos básicos de baile español, no flamenco; la parte B se llevó con un esquema de son jarocho muy elemental, basado en *El Fandanguito*, y se bailó con los pasos zapateados propios de este género. El vestuario del montaje también representaba una combinación, en su caso elementos del vestido gitano español con faldas pesadas de vuelo amplio, propias del baile regional mexicano, con el objeto de subrayar la integración de los diversos elementos que intervinieron en nuestra muy peculiar versión del “baile

de las gitanas"; como he tratado de exponer, en este baile tuvo un papel fundamental su parte musical, aunque el espectador no sintiera una presencia protagónica de la música ya en la misma representación.

En conclusión,

No queda mucho más que decir sobre este trabajo de integración de la música con el teatro, de lo americano con lo europeo, del pasado con el presente. Lo principal de los objetivos aquí expuestos tendría que haberse percibido durante las funciones de nuestro montaje, y es muy difícil precisar si las reacciones de los espectadores ante los momentos musicales incluían una percepción y una comprensión explícitas de estos elementos puestos en juego por nosotros, los que en el presente texto se han tratado de explicar. Por lo demás, si se pretende que un trabajo de este tipo demuestre estar bien integrado, entonces el espectador tendría que haber reaccionado al conjunto escénico general sin detenerse a examinar cada elemento de tal trabajo.

Lo que a mí me importa más señalar aquí es un hecho básico, esencial, al que me refería al inicio de estas líneas: si estamos interesados de verdad en que nuestros espectadores en México sientan al legado dramático del Siglo de Oro como suyo, y por ende lo consideren como parte de su tradición viva y gozosa, y no como material ajeno, arqueológico ni aburrido, creo que existe suficiente información y material artístico, en especial en el área de la música, para enlazar las infinitas cualidades de las mejores obras del repertorio áureo con una sonoridad que ayude a sus versos, a sus tramas, a sus personajes, a garantizar una recepción mucho más bienvenida que la actual en esos espectadores que nos esperan en los escenarios de nuestro país y de nuestro idioma, sobre todo los jóvenes. Sé que no estamos solos en esta tendencia del teatro y de la música, como lo prueban los constantes montajes de Lope, Calderón, Tirso y otros autores; por ello, vale la pena compartir esta experiencia de haber acercado a Cervantes con nuestro presente a través del trabajo con estos elementos musicales, los cuales hemos expuesto aquí como un ilusionista que revela a sus colegas un truco que aprendió, para ver si alguien más lo quiere usar en sus propias presentaciones. Si así ocurriera, y fuere exitoso, los únicos responsables de la magia serán la música y el máximo mago de la literatura: Miguel de Cervantes Saavedra.

Notas

- 1 El presente escrito es el resultado de un trabajo de año sabático del autor como integrante del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.
- 2 Para todos los asuntos textuales, este trabajo está basado, principalmente, en la siguiente edición de la comedia: Miguel de Cervantes Saavedra, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*/ Ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza-Centro de Estudios Cervantinos, 1998. (Miguel de Cervantes: Obra completa, 16). La escena cambiada de lugar en nuestro montaje corresponde a los versos 2127-2371, la cual colocamos entre los versos 1734-1735. Este cambio modificó, por supuesto, la numeración de versos en nuestro libreto respecto de las ediciones, aunque sólo al final de la segunda jornada; al citar pasajes exactos de la comedia, usaré la numeración de nuestro libreto, pero remitiré también a la numeración original de las ediciones, en caso de ser necesario.
- 3 *Amor con fortuna* se tomó de: Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*/ Ed., introd. y notas de R. O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Castalia, 1975. (Clásicos Castalia, 62); el texto, en las pp. 224-225; la música, en la p. 294.
- 4 *Salté de los cielos* se tomó de: Gaspar Fernandes, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, tomo primero/ Revisión, estudio y transcripción de Aurelio Tello; colaboración de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: INBA-CENIDIM, 2001. (Tesoro de la Música Polifónica en México, X); el texto, en la p. LI (“Introducción”); la música, en las pp. 121-125.
- 5 En la citada edición de Tello, en su Introducción, se transcribió en la tercera estrofa “Fue”, pero en la partitura (Núm. 21, “a 3”), “Fui”, que es lo correcto.
- 6 Aurelio Tello, en su “Crítica de la Edición”, en Fernandes, *Op. cit.*, pp. LXXXIII-LXXXIV.
- 7 *Primavera y flor...* tiene una edición moderna, por José F. Montesinos, Valencia: Castalia, 1954. De aquí cita José Manuel Blecua el texto de *Llegamos a puerto*, en su edición de *Poesía de la Edad de Oro, II: Barroco*/ Ed., introd. y notas de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1984. (Clásicos Castalia, 136); p. 433, de donde yo, a mi vez, lo he tomado.
- 8 *Fa-lan-la-lera* se tomó de: *Cancionero de Upsala*/ Introd., notas y comentarios de Rafael Mitjana; pról. a la presente ed. de Antonio Alatorre; transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay; con un estudio sobre “El villancico polifónico” de Isabel Pope. México: El Colegio de México, 2000. Ed. facsímil de la publicada en 1944; el texto, en las pp. 55-56; la música, en las pp. 76-79.
- 9 Cervantes, *La gitanilla*; cito de la ed. de Harry Sieber, p. 62. Véase la referencia bibliográfica.
- 10 Russell, Craig H., *Códice Saldívar No. 4: A Treasury of Guitar Music from Baroque Mexico*. University of Illinois Press, 1995.
- 11 Véanse las referencias bibliográficas y fonográficas al final de este texto.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977. (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 260).
- Alatorre, Antonio, *Los 1,001 años de la lengua española*. México: FCE–El Colegio de México, 1989. (Tezontle).
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*. París, Presses Universitaires, 1977.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos, 1974.
- Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*/ Ed. de Aurelio González. México: El Colegio de México, 1999. (Fondo Eulalio Ferrer).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novela de la Gitanilla*, en *Novelas ejemplares II* Ed. de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1998. (Letras Hispánicas, 105).
- Escorza, Juan José, y José Antonio Robles Cahero, “Estudio analítico”, en Juan Antonio Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo, Veracruz 1776*. México: Archivo General de la Nación, 1986. Vol. I.
- García Aráez, Josefina, *Verso y teatro*. Madrid: BYP, 1997.
- García de León, Antonio, “Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial”. *Heterofonía*, vol. XXVI-XXVII núms. 109-110, julio 1993-junio 1994; pp. 17-27.
- Marrast, Ricard, *Miguel de Cervantès dramaturgue*. París, L’Arche, 1957.
- McKendrick, Melveena, *El teatro en España (1490-1700)*/ Trad. de José Antonio Desmots. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1994. (Oro Viejo).
- Navarro Tomás, Tomás, *Arte del verso*, 7a. ed. México: Colección Málaga, 1977. (Nobles temas y bellas letras).
- Pulido, Esperanza, “Notas sueltas sobre Cervantes y la música de su época”. *Heterofonía*, vol. XXI núms. 100-101, enero-diciembre 1989; pp. 4-9.
- Querol Gavaldá, Miguel, *La música en las obras de Cervantes*/ Pról. de Juan Sedó Peris-Mencheta. Barcelona: Comtalia, 1948.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, ed. corr. y aumentada. Barcelona: Ariel, 1984. (Letras e Ideas).
- Robles Cahero, José Antonio, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano”. *Heterofonía*, vol. XVII (2) núm. 85, abril-junio 1984; pp. 26-43.
- Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994. (Nueva Biblioteca de erudición y crítica, 8).
- Varey, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987. (Nueva Biblioteca de erudición y crítica, 2).
- Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*. Madrid, Castalia, 1992. (Literatura y sociedad, 53).

REFERENCIA FONOGRAFICA

- Armoniosi Concerti; dir. Juan Carlos Rivera, *Zarambeques. Música española de los siglos XVII y XVIII en torno a la guitarra*. España: Harmonia Mundi Ibérica, HMI 987030, 2002.
- Ars Longa de La Habana; dir. Teresa Paz, *Gaspar Fernandes. Cancionero Musical de la Cathédrale d’Oaxaca (Mexique)*. Francia: K617, K617153, 2003.
- Chatham Baroque; Carol Ann Allred, soprano; Danny Malon, percusionista invitado, *Sol y Sombra. Baroque Music of Latin America [sic]*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90263, 1999.
- Encina [=Enzina], Juan del, *Romances & Villancicos. Salamanca 1496*/ Hespèrion XX; dir. Jordi Savall.

Francia: Astrée, E 8707, 1991.

Ensamble Continuo, *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco del son jarocho*. México: Urtext, UMA 2018, 2004.

Ensemble Kapsberger; dir. Rolf Lislevand, *Santiago de Murcia Codex*. Francia: Astreé Naïve, E 8661, 2000.

O'Dette, Paul, guitarra barroca; Andrew Lawrence-King, arpa y salterio; Pedro Estevan, percusión; Pat O'Brien, guitarra barroca; Steve Player, guitarra barroca, *¡Jácaras! 18th Century Spanish Baroque Guitar Music of Santiago de Murcia*. Estados Unidos: Harmonia Mundi USA, HMU 907212, 1998.

Rumsey, Shirley, voz, vihuelas, laúd y guitarra renacentista, *Music of the Spanish Renaissance*. Alemania: Naxos, 8.550614, 1993. (Early Music/ Alte Musik).

The Harp Consort; dir. Andrew Lawrence-King, *Missa Mexicana*. Estados Unidos: Harmonia Mundi USA, HMU 907293, 2002.

Villey, Isabel, guitarra barroca; Enrique Barona, jarana y guitarra huapanguera, *La guitarra en el México barroco. Obras provenientes del Códice Saldívar IV (ca. 1732)*. México, [1997].

EDUARDO CONTRERAS SOTO. Estudió Teatro y Letras clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Debutó como director con *El reloj y la cuna* de S. Magaña (1988); también ha dirigido *La cena del Rey Baltasar* de P. Calderón de la Barca (2000), así como numerosas lecturas en atril, entre ellas *La Sirena Roja* de Marcelino Dávalos (1997) y *La Genoveva* de Francisco de Soria (1999). Tiene publicados libros de teatro (*Europa caída*, 1993), cuento (*El conferenciante*, 1995) y sobre músicos mexicanos como E. Hernández Moncada (1993) y S. Revueltas (2000), además de numerosos artículos sobre teatro y sobre música en diversas revistas, como *Escénica*, *Repertorio* y *Tramoya*, *Heterofonía* y *Pauta*. Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del INBA.

elconferenciante@yahoo.com.mx

Cómo citar el texto:

CONTRERAS SOTO, Eduardo: "Música para una comedia de Cervantes" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ??/??/ 2007