

La función "carnavalesca" de las referencias musicales en *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo* de Cervantes

The Carnavalesque Function of Musical References in Cervantes's *El juez de los divorcios* and *La elección de los alcaldes de Daganzo*

J. Yuri Porras

Texas State University
ESTADOS UNIDOS
porras@txstate.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 119-132]

Recibido: 28-06-2019 / Aceptado: 17-07-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.09>

Resumen. Este trabajo analiza la conexión entre el concepto bajtiniano de lo "carnavalesco" y las referencias musicales en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios* de Cervantes. Aunque mucha de la música que figuraba en estas obras no ha sobrevivido, su engranaje en las tablas evidentemente brilla en cuantiosas didascalias que señalan su máxima participación como efecto especial, y especialmente, como herramienta para la manifestación del «mundo al revés», no solo por medio de conceptos musicales, como expresiones idiomáticas o tropos en el lenguaje de los personajes, sino también a través de los instrumentos, los bailes y las canciones referidas. Nos centraremos en estos dos entremeses para demostrar que la importancia de las referencias musicales radica en una cuidadosa función ideológica. Estas referencias musicales que Cervantes concibió no solo contribuyen de maneras prácticas, técnicas y estructurales al plano espectacular, sino también a los mecanismos de la risa, la sátira y al sentido de lo "carnavalesco".

Palabras claves. Cervantes; entremeses; *El juez de los divorcios*; *Los alcaldes de Daganzo*; referencias musicales; función de la música; carnaval; carnavalesco; risa.

Abstract. This essay analyzes the relationship between Bakhtin's concept of the "carnavalesque" and the musical references in Cervantes's *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*. Even though the music that appeared in these works has been lost, its remnants survive embedded in numerous stage directions that evince its paramount participation as a special effect, particularly, in the creation of a «world turned upside down», not only through musical concepts in idiomatic expressions or tropes in the dialogue, but also in the explicit call for instruments, dances, and songs. We will focus on the two interludes mentioned to demonstrate that the importance of these references lies in carefully crafted ideological functions. These musical references that Cervantes wrote have dramatic practical, technical, as well as structural roles, and demonstrate how music contributes to laughter, satire, and the Bakhtinian concept of the "carnavalesque".

Keywords. Cervantes; Interludes; *El juez de los divorcios*; *Los alcaldes de Daganzo*; Musical references; Function of music; Carnival; Carnavalesque; Laughter.

Hasta hoy en día no hay evidencia patente de que Cervantes fuera músico o que tocara algún instrumento o ni siquiera que al menos pudiera leer música, pero es innegable que una parte considerable de su obra, desde el *Quijote* hasta los entremeses, está empapada de referencias musicales y de un alto conocimiento de cómo utilizar la música para ensalzar la acción, delinear los personajes y transmitir el mensaje. Está claro que Cervantes solo continúa lo que ya se encontraba en las obras de dramaturgos anteriores —desde, entre otros, Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente hasta Torres Naharro y Lope de Rueda— y que luego se consolida formalmente en el tratado de Lope de Vega¹, concediéndole al componente musical cierto protagonismo, que luego Calderón intensifica no solo en sus comedias, sino en zarzuelas tanto como en elaborados espectáculos cortesanos de agrandamiento monárquico. Todas estas obras áureas nos dejan huellas de la imprescindibilidad del componente musical, frecuentemente, en forma de referencias en el texto dramático primario y secundario.

Aunque mucha de la música que acompañaba a las obras no ha sobrevivido al paso del tiempo, hay evidencia de su engranaje en las tablas por su máxima flexibilidad como efecto especial. Los recientes estudios que ahora hay sobre la música en las obras teatrales de la Edad de Oro deben a la labor asaz significativa del famoso compositor y musicólogo Francisco Barbieri, quien restauró partituras aún conservadas (como *El cancionero de Palacio* de Juan del Encina) y dio a la música de tradición folclórica "española" un papel primordial en su teatro lírico. De ahí que sucesivamente figuras como Felipe Pedrell, Cotarelo y Mori, José Subirá y Miguel

1. En el *Arte nuevo*, Lope afirma que la poesía dramática imita las acciones del hombre, y para ese fin: «Se hace de tres cosas, que son: plática, / Verso dulce, armonía, o sea la música» (p. 134, vv. 57-58).

Querol Gavaldá², entre otros, siguieran sus pasos. Críticos en ambos lados del Atlántico —además de los ya mencionados, Jack Sage, Gustavo Umpierre, Louise K. Stein, María Asunción Flórez, entre muchos otros³— han explorado cómo la música contribuía de maneras prácticas, estructurales, técnicas e ideológicas. A pesar de que en los dos entremeses que aquí nos ocupamos se explora cierta musicalidad, coincidimos que nos encontramos frente a una «música callada»⁴, fenómeno tal como Pastor Comín a través de una paradoja ingeniosa ha acertadamente bautizado. Sin embargo, como se pretende exponer en este ensayo, es una música «callada» en el sentido de ausencia de partituras, porque las referencias comunican varias características de dicha música que está en pleno diálogo con los componentes del imaginario escénico.

Desde mediados del siglo xx se viene explorando el tema de la musicalidad en Cervantes⁵, pero aparte de unas excepciones⁶, una gran mayoría de dichos estudios se enfocan más en la prosa⁷ que en el drama. Pero cuando ponemos atención a este diálogo silencioso que nos emiten las acotaciones en su relativamente corta obra dramática, nos llamará la atención el grado de la imbricación musical y su impacto carnavalesco, con especial atención a los entremeses. Este trabajo, por lo tanto, propone analizar las referencias musicales, es decir, las alusiones a conceptos musicales como expresiones idiomáticas o tropos en el lenguaje de los personajes⁸, y a los instrumentos, bailes y canciones que figuran en las acotaciones explícitas e implícitas para así analizar la función de la música por mayor parte desaparecida⁹. Nos centraremos en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*¹⁰ para demostrar que la importancia de las referencias musicales no necesariamente radica en su cantidad explícita, sino en su implícita

2. «En una palabra, los cantares y las danzas, sobre todo, es lo que mantenía viva la atención de los espectadores de sus piezas teatrales. Por esta razón Cervantes prevenía solícitamente todo lo que a la intervención de la música en sus obras se refiere [...] Igual cabida que en las comedias tiene la música en los Entremeses, y mayor aún si se compara la brevedad del entremés con la longitud de las comedias» (Querol Gavaldá, 2005 p. 27).

3. Ver, por ejemplo, Stein, 1993 y Flórez, 2006.

4. Pastor Comín (2007, p. 13) habla de «una música callada que subyace bajo los textos poéticos y narrativos cervantinos, fuente, sin duda, de significados que fueron próximos al lector de finales del xvi y principios del xvii y que hoy están perdidos para los oídos del siglo xxi». Ver también Pastor Comín, 2004.

5. Haywood, 1948, pp. 131-140. Algunos críticos han explorado la idea de que Cervantes tenía que haber tenido conocimiento formal de la música debido a sus extensos ejemplos musicales a lo largo de su repertorio, desde detalles de los mecanismos de la voz, el canto, las canciones, los instrumentos, y, por supuesto, los bailes.

6. Hay algunas notables excepciones al referirse a la música en las comedias cervantinas: López Estrada, 1987, pp. 211-219; Querol Gavaldá, 2005; Irigoyen-García, 2010, pp. 45-62; Pérez Ruano, 2018, pp. 175-189, entre otros. En cuanto a estudios sobre referencias musicales en los entremeses de Cervantes, figuran Smith, 2000, pp. 43-52 y Valdivia, 2012, pp. 25-29, entre otros.

7. Haywood, 1948, pp. 131-151; Paz Gago, 2003, pp. 361-371; Gasta, 2010, pp. 357-367, entre muchos otros.

8. Como bien nota la ocurrencia de este mismo fenómeno en el *Quijote* Pérez Ruano, 2018, pp. 178-179.

9. Gutiérrez de la Concepción y Montes, 1997, p. 379.

10. Las citas de los entremeses vienen de Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras Completas*, ed. Juan Carlos Peinado, vol. 2, Madrid, Cátedra, 2005.

y cuidadosa imbricación estructural e ideológica. Estas referencias musicales no solo contribuyen de maneras prácticas, técnicas y estructurales al plano espectacular, sino también a la creación y a los mecanismos de la risa, la sátira y al sentido bajtiniano de lo *carnavalesco*.

Como bien sabemos, Carnaval, o desde la Edad Media, Carnal, Antruejo o Carnestolendas, es para Bajtín el modo más representativo y constante de las fiestas populares renacentistas y barrocas —con máscaras y disfraces en las calles, o bien, teatralizadas en las tablas vía bailes, jácaras y entremeses— que funcionan como el tubo escape de las constricciones de las normas oficiales del pueblo, sin repercusiones, por medio de alegría y jolgorio, abundancia de banquetes, bebida y actividad sexual¹¹. Según Bajtín, todos los que forman parte de "carnaval" se transforman en un espacio donde las reglas y las convenciones diarias de la sociedad se suspenden y se invierten temporalmente. Además, los conceptos bajtinianos de 'la literalidad' y 'la polifonía'¹², 'la desinhibición colectiva', 'los contrastes', 'la parodia', 'los objetos festivos', 'las dualidades yuxtapuestas' y la 'degradación de lo serio y lo sacro'¹³ que se atribuyen al universo carnavalesco, se proyectan consistentemente en los entremeses de Cervantes por medio de un componente musical referido que contribuye a la comicidad.

Característico de los entremeses, el irónico desenlace de *El juez de los divorcios*¹⁴ no trae resolución o respuesta a los burlescos casos de divorcio que se presentan. A pesar de que esta pieza contenga un porcentaje relativamente bajo de referencias musicales en comparación con otros entremeses¹⁵, es evidente cómo

11. Fernández Gonzalo, 2010, p. 28.

12. «[Milan] Kundera can be read as filling in the gaps in Bakhtin: that is, the aforementioned conception of music and musicality that tacitly enables the theory of novelistic polyphony avoids the philosophical overview, Bakhtin omits the musical detail. Nevertheless, the similarities in their recourse to a quite particular idea of music for quite particular narratological ends are striking» (Benson, 1998, pp. 301-304). Benson mantiene que para comprender lo que Bajtín quería decir con *polifonía*, hay que ver cómo Milan Kundera (n. 1929), especialmente en *The Unbearable Lightness of Being*, aplica el concepto musical a su prosa. Para Benson, lo que es musical en la prosa novelística es consistente con la definición de lo que es musical en música, lo cual es el mantenimiento de la independencia de varios elementos, como la voz, motivo o tema musical-literario, género literario, dentro de lo que en sí es paradójicamente un total no divisible. Por lo tanto, este concepto aquí se asocia a los varios componentes musicales que dialogan dentro de los entremeses, en forma de modismos, instrumentos, canciones, bailes y la estructura. Así, coincidimos con Asensio (1981, p. 35) cuando describe que uno de los entremeses (*El rufián viudo*) sobresale por su literariedad, «es decir, por su saturación de parodias y citas de poemas y géneros en boga. Es —si usamos el vocablo favorecido por un epígono del formalismo ruso, Mijail M. Bajtín— una pieza polifónica, una especie de diálogo con diferentes obras poéticas del tiempo».

13. Checa (1986, pp. 247-269) expone cada una de estas categorías.

14. Asensio (1981) clasifica este entremés y *Los alcaldes de Daganzo* como piezas estáticas sin protagonista ni desenlace.

15. En *El juez de los divorcios* las referencias musicales componen aproximadamente 8% de la pieza (media página de siete en total). En comparación, de los 370 versos en *La elección del alcalde de Daganzo*, 68 versos o el 18% pertenecen a referencias musicales explícitas e implícitas. En otros, como *El rufián viudo*, compuesto de 400 versos, de los que 98 versos se dedican a referencias musicales, es decir, el 25%.

los elementos musicales referidos en la obra gradualmente (como un *crescendo*) contribuyen a la transformación de un ambiente en sí «serio» —las querellas de los divorcios— a uno "carnavalizado". En el segundo caso, por ejemplo, entran doña Guiomar y el Soldado al tribunal, y éste último contesta a las acusaciones de su cónyuge, quien lo acusa de engañarla siendo al principio un hombre «moliente y corriente», para que justo después de las nupcias, demostrara ser un «leño». Soldado explica al juez que su mujer: «tiene encubierta la más mala condición de la tierra [...] y como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico» (p. 1031). Esta sutil referencia musical se basa en un modismo, según Montoto y Rautenstrauch, «no estimar a una persona [...], no estimarla en nada; despreciarla o tenerla por poca cosa de poco valer»¹⁶. Aisladamente la referencia no parece tener el menor impacto, pero sí es significativa si la vemos como parte de una cadena de la imaginería del entremés, un fenómeno que resulta consistente en el teatro áureo. La referencia es importante en la medida en que forma parte de un *crescendo* "carnavalesco". Es decir, como en muchas obras teatrales, pero mucho más rápido en el teatro breve, la música suele aparecer gradualmente con breves referencias, a veces en forma de modismos, refranes o dichos, hasta eventualmente culminar en canciones y bailes, que con la participación de variados instrumentos entran en el diálogo *polifónico* inherente al "carnaval".

De hecho, el *crescendo* sigue en el cuarto divorcio, cuando la acción se interrumpe por una bandada de músicos, sorprendiendo al Juez, quien reclama: «Pero ¿qué es esto? ¿Música y guitarras en mi audiencia?» (p. 1033). El espacio oficial del Juez, que desde el principio se va invirtiendo, se transforma con los músicos y sus instrumentos (en este caso las guitarras) en un espacio "carnavalesco". Miguel Querol enfatiza la importancia aquí de la guitarra¹⁷, especialmente su asociación con la figura del barbero —en sí personaje en los márgenes, intermediario y celestinesco— el cual demuestra en cuantiosos ejemplos literarios su afición al instrumento, y se asocia con festividades y celebraciones carnavalescas. Las acotaciones en *El juez de los divorcios* no especifican quiénes son estos músicos que entran con guitarras, pero es un barbero y su guitarra quien figura en *La cueva de Salamanca* y probablemente lo es en *El rufián viudo*¹⁸.

Uno de estos músicos parece tener la resolución de los casos de divorcio cuando anuncia: «Señor juez, aquellos dos casados tan desavenidos que vuestra mer-

16. Montoto y Rautenstrauch, 1888, p. 213.

17. En el «Sueño» *Las zahúrdas de Plutón* de Quevedo, el poeta recuerda: «Pasé allí, dice, y vi (¡qué cosa tan admirable y que justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra [...] y cuando iban con aquel ansia natural de pasacalles a tañer, la guitarra les huía [...] y ésta era su pena» (p. 320). En Querol Gavaldá (2005, p. 173), y también en Schevill y Bonilla (1918, p. 187), se menciona que antes de Quevedo, en la segunda parte de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (III, 6), el narrador dice: «no pasa un médico sin guantes y sortija, ni un boticario sin ajedrez, ni un barbero sin guitarra, ni un molinero sin rabelico».

18. Cervantes, *El rufián viudo*, vv. 251-258: «Músico 1: De camino, / diga a mi oído que si viene alguno / al *rapio rapis*, que me aguarde un poco: / que no haré sino colar seis tragos, / y cantar dos tonadas y partirme; / que ya el señor Trampagos, según muestra, / está para tomar armas de gusto»; «el músico se gana el pan como un barbero» (p. 1466).

ced concertó, redujo y apaciguó el otro día, están esperando a vuestra merced con una gran fiesta en su casa» (p. 1033). Si así se acabara el entremés, el mensaje podría resultar una crítica al divorcio frente a la volubilidad humana y se concluiría que los retos y diferencias aparentemente irreconciliables en un matrimonio se arreglan con el paso del tiempo. Sin embargo, justo después, cuando el Juez acepta la invitación a la fiesta y proclama que ojalá todos los querellantes se apaciguaran de la misma manera, se ironiza el sistema judicial de los divorcios por boca del Procurador, quien responde al juez: «Desa manera, moriríamos de hambre los escribanos y procuradores desta audiencia que no, no, sino todo el mundo ponga demandas de divorcios; que, al cabo, al cabo, los más se quedan como estaban y nosotros hemos gozado del fruto de sus pependencias y necesidades» (p. 1033).

Cuando los músicos acompañan al Juez y a los demás personajes cantando (y sin duda bailando: «Músico: Pues en verdad que desde aquí hemos de ir regocijando a la fiesta»), las acotaciones («*Cantan los músicos*») indican el clímax del crescendo dramático y musical. Desde el principio del entremés, cuatro parejas peticionan el divorcio y al menos dos tienen causas válidas —la de impotencia y la embriaguez¹⁹— sin embargo, luego los músicos cantan: «aunque la rabia de los celos / es tan fuerte y rigurosa, / si los pide una Hermosa, / no son celos, sino cielos. / Tiene esta opinión Amor, / que es el sabio más experto: / que vale el peor concierto / más que el divorcio mejor» (pp. 1033-1034). Pablo Restrepo-Gautier en su artículo sobre la risa e ideología en este mismo entremés resume el dolor de cabeza que ha causado a la crítica la letra de la canción²⁰, al no encontrarse ninguna resolución satisfactoria. La palabra inherentemente musical, «concierto», la cual aquí funciona como una metáfora para el matrimonio, evoca lo que oficialmente se le atribuye a la armonía, concepto vinculado a raíces musicales e ideológicas de *música mundana* / *música divina*²¹. *Música mundana* se entendía como la alineación corporal interna y externa con los acordes musicales inaudibles del universo en el espacio mundano, donde seres y organismos se presentaban subordinados a las esferas celestiales. Esta definición se basaba en los preceptos pitagóricos y neoplatónicos según los cuales la música no solo representaba y reflejaba el orden micro y macrocósmico, sino que también podía manipular dicho orden, ya que las esferas tenían el poder de influir los cuatro «humores» y temperamentos básicos²². Son estas algunas concepciones de la música que el siglo xvii hereda, y por eso,

19. Restrepo-Gautier, 1994, p. 241.

20. Algunos críticos han notado el «dolor de cabeza» que ha causado esta canción al relacionarla al mensaje de la obra: Restrepo-Gautier, 1994, p. 242: «el irónico refrán de la canción final que tanto ha causado dolores de cabeza a la crítica —“más vale el peor concierto, / que el divorcio mejor”— en vez de contradecir el resto de la obra, refleja su ambigüedad; al no encontrarse solución alguna, se prefiere un concierto insatisfactorio al divorcio. A primera vista, este refrán es portavoz de la ideología dominante de España del siglo xvii que quiere mantener el matrimonio a toda costa, pero lleno de ironía, señala que tal solución, como lo sugiere Zimic (1992, p. 22), no es siempre satisfactoria. La ironía del refrán corresponde a la del resto de la obra donde la risa ridiculiza las peticiones de divorcio pero que a la vez deja entrever lo disparatado de los matrimonios en cuestión».

21. Mersenne, 2003, *Teoremas* 1-2; Spitzer, 1963, pp. 34-35; Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, pp. 1-11; Nasarre, *Escuela música según la práctica moderna*, pp. 64-76.

22. Fraker, 1993, pp. 129-154.

esta noción cósmica y erudita de la Naturaleza se implica también en la letra de la canción. Una vez más, parece por un lado que el entremés esté apoyando el código del matrimonio, necesario por dogma católico y conveniencia socio-morales, pero es esta supuesta noción de orden social y moral que se asocia con el matrimonio, el cual se pone patas arriba por lo que el juez no dicta su juicio final y todo queda en limbo. De ahí, por lo tanto, que la música apoye la ironía y la ambigüedad; es más, la música ayuda a crear un «mundo al revés» en el cual a través de una suspensión festiva temporal, ficticia y alejada de los espectadores, se «trivializa» temporalmente la ideología oficial, y la música ayuda a proyectar al espectador una imaginaria caricaturesca gestual y corporal que causa la risa.

En el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo* también se puede ver un crescendo del uso de referencias musicales, desde modismos hasta canciones y bailes, que forman parte de los mecanismos de "carnaval". Cuando el Bachiller entrevista a Rana como candidato para alcalde, le pregunta qué sabe, es decir, qué es lo que él aportaría a dicho puesto, a lo que Rana responde paródicamente: «Como Rana, / habré de cantar mal; pero con todo, diré mi condición, y no mi ingenio» (vv. 191-193). «Cantar mal» o croar como una rana —alusión a cómo las ranas no cantan sino hacen ruido desentonado, y que por lo tanto se refiere a la acción de recitar sin decir nada de sustancia— es tan ridículo como cuando Rana promete priorizar que su vara no sea tan delgada como las de los anteriores alcaldes, causando el elogio del orgulloso cristiano viejo, Algarroba: «¡Vive Dios, que ha cantado nuestra Rana / mucho mejor que un cisne cuando muere» (v. 215). Más adelante Jarrete añade, «Todo lo que se canta toca historia» (v. 270), sin duda, refiriéndose a que las canciones tienen algún fundamento en la tradición, folclor y sabiduría popular. En este ambiente "carnavalesco", sin embargo, dicha «historia» que supuestamente los músicos cantan se trastrueca: «Sansón para las letras, / y para las fuerzas Bártulos»²³ (vv. 269-270). Juan Carlos Peinado nota la cita errónea aquí ya que en la canción las referidas «letras» se deben asociar con Bártulos, y «las fuerzas» con Sansón (p. 1467, nota 17), letra en un mundo al revés que los gitanos cantan cuando elogian burlescamente al tribunal.

Antes de que los regidores del pueblo de Daganzo lleguen a una decisión entre los pésimos candidatos para la alcaldía, dicho grupo de músicos gitanos canta y baila al «son» de un «romance»²⁴ (v. 258) e irónicamente se burlan de su audiencia —como así lo hacen sus mismos nombres²⁵—, incitándoles a hacer «reverencia» con sus cuerpos, piropeándolos de que los «hizo el cielo estrellado» (v. 268), llamándolos, como ya se ha señalado, «Sansones para las letras, / y para las fuerzas Bártulos», resaltando que son unos analfabetas y obtusos cuyas preocupaciones políticas y sociales no tienen nada que ver con el progreso de la sociedad. En el universo de la ironía cervantina, así como los músicos se burlan de los regidores, aquí

23. «De Bártolo, famoso jurisconsulto italiano del siglo xiv, cuyos libros eran de uso común en las universidades» (DRAE).

24. Para un estudio sobre la relación entre romance y música, ver Querol Gavaldá, 2005, pp. 45-47.

25. Bachiller Pesuña, un ignorante, Pedro Estornudo (escribano), Panduro (el regente, seco sin ideas reformadoras), Alonso Algarroba, nombre de origen Persa el cual mancha su noción de "pureza de sangre".

también los músicos causan risa al poner en evidencia su propia sabiduría torcida, tipo sabio Tontonelo de *El retablo de las Maravillas*, con lo cual, en carnaval, nadie se salva.

En esta misma escena los músicos siguen con el estribillo cantando repetidamente, «¡Vivan de Daganzo los regidores, / Que parecen palmas, puesto que son robles!» (vv. 281-282) hasta que el Bachiller parece sospechar de la burla cuando reclama: «El estribillo en parte me displace; /pero, con todo, es bueno» (vv. 301-302). Panduro parece hacer referencia al "desorden" que los músicos traen al tribunal: «estos músicos hacen pepitoria / de su cantar» (vv. 307-308), pero no se le escapa a Humillos la ingeniosa y aguda burla en los cantares ya que concluye: «Son diablos los gitanos» (v. 309). Al fin, los alcaldes son palmas y robles no por fortaleza y sabiduría, sino por ser estáticos, intelectualmente inactivos, que no se mueven para resolver los verdaderos problemas de su aldea²⁶.

El único personaje que tiene los pies en el suelo es el malhumorado Sota-sacristán²⁷ —así como el Gobernador de *El retablo de las maravillas*—, aunque por tener cierta lucidez crítica a la de Sancho Panza tampoco se salva, ya que es víctima de la peor burla al sufrir un desafortunado y jocoso manteo. El Sota-sacristán interrumpe la música y el baile, es decir, el espacio de "carnaval" —casi como Cuaresma lo hace en la alegoría tradicional— reprochando la ausencia de rigor y la ligereza grotesca del proceso que se ha implementado para elegir un puesto tan serio como el de un alcalde, «entre guitarras, bailes y bureos» (vv. 326-327)²⁸. Aquí la guitarra figura una vez más asociada a instrumentos festivos, cuya función en los bailes y el ambiente general del divertimento carnavalesco es imprescindible. A través de este instrumento, se extiende Carnestolendas, y así Rana le reprocha al Sota-sacristán: «Dime desventurado, ¿qué demonio / se revistió en tu lengua? ¿Quién te mete / a ti en reprehender a la justicia? / ¿Has tú de gobernar a la república? / Métete en tus campanas y en tu oficio» (vv. 339-343). Desde la Edad Media en la Península ibérica, las campanas llegaron a significar la religión y la comunidad cristiana²⁹. Es interesante aquí la asociación de la burla del Sota-sacristán y el rechazo a sus "campanas"³⁰, personaje e instrumento enlazados al oficio del clero, los dos representantes de la ideología sacra, y por eso resistentes a la deseada extensión temporal del espacio carnavalesco.

26. En línea con lo que le pasa al Juez de *El juez de los divorcios*. Ver Restrepo-Gautier, 1994, p. 244: «Este juez nunca habría podido pasar una sentencia. Dentro de un entremés de poco movimiento, hay un juez aún más estático que el resto de los personajes». Ver también Atienza, 2004.

27. *DRAE*, *sota* de subalterno, o sea debajo de un sacristán. El nombre mismo "carnavaliza" de una manera caricaturesca y disminuye la seriedad de la ideología oficial religiosa ya que no llega ni al humilde nivel de un sacristán.

28. Cervantes, *La elección de los alcaldes*, vv. 323-327. Es el único personaje que ciertamente critica la falta de resolución para escoger un alcalde: «Señores regidores, ¡voto a dico, / que es de bellacos tanto pasatiempo! / ¿Así se rige el pueblo, noramala, / entre guitarras, bailes y bureos?».

29. Arnold y Goodson, 2012, pp. 112-124.

30. Uno de los instrumentos que faltan en el estudio de Miguel Querol Gavaldá. Aquí es importante en cuanto a su contraposición a "carnaval" y su directa asociación con lo religioso o la vida oficial.

Por otra parte, se encuentran referencias al papel carnavalesco de bailes populares de la época en *Los alcaldes de Daganzo*. Después de la exposición caricaturesca entre los regidores del pueblo para escoger su alcalde entre cuatro candidatos, unos músicos y bailadoras gitanas «bien aderazadas» interrumpen la acción. Hacen reverencia a su admirada audiencia, que conquistan al piropearla, mientras al mismo tiempo "degradan" temporalmente el proceso de la elección de una figura oficial: «¡vivan de Daganzo los regidores, / que palmas parecen, puesto que son robles!» y continúan bailando un Polvillo³¹:

MÚSICOS	Pisaré yo el polvico, atán menudico; pisaré yo el polvó, atán menudó...
MÚSICOS	Pisaré yo la tierra, por más que esté dura, puesto que me abra en ella amor sepultura, pues ya mi buena ventura amor la pisó. <i>Atán menudó.</i> Pisaré yo lozana el más duro suelo, si en él acaso pisas el mal que recelo. Mi bien se ha pasado en vuelo, y el polvo la dejó <i>Atán menudó</i> (vv. 258-322).

Aparte de estas referencias, hay poca información sobre el Polvillo. Fr. Juan de la Cerda (1558-1643)³² lo describe como un baile escandaloso e inmoral, similar a la Chacona y a la Zarabanda³³. Maurice Esses afirma, además, que se hace referencia a este baile en *Pásate acá, compadre* (1617) de Lope de Vega y en la comedia *La Baltasara* (1652) de Luís Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla³⁴, y en varias otras obras del periodo que Cotarelo y Mori ha documentado³⁵. Las canciones y bailes de las clases bajas fueron el foco de atención por los moralistas en círculos eclesiásticos y gubernamentales a través del siglo xvii y después. Solo el acto de participar en este tipo de bailes se consideraba inmoral ya que para la élite los bailes carecían características intelectuales y estilísticas para merecer un espacio en la sociedad. Asimismo, la referencia a la que aludimos

31. Hay referencias a este baile en *La gitanilla*, *El vizcaíno fingido* y Lope de Vega también lo nombra en el *Baile de Pásate, acá compadre*. En *Vizcaíno*, Brígida declara: «Dios te lo pague, amiga, que me has consolado con tus advertimientos y consejos. Y en verdad que los pienso poner en práctica y pulirme y repulirme, y dar rostro a pie, y pisar el polvico atán menudico, pues no tengo quien me corte la cabeza».

32. Cerda, *Libro intitulado, Vida política de todos los estados de mujeres*, p. 468.

33. Querol Gavaldá, 2005, p. 153.

34. Esses, 1992, p. 477.

35. Cotarelo y Mori, 1911, tomo I, vol. 1, p. cclvii.

anteriormente en *El juez de los divorcios*, «no me estima en el baile del rey Perico», la mera mención de «baile» en un espacio como el tribunal de justicia contribuye a una burla y una cierta risible «degradación» temporal de la cultura oficial. Sin embargo, a pesar de numerosas campañas moralistas para erradicar estos bailes por su supuesto carácter corrupto y perverso, su popularidad trascendió el espacio físico y temporal de "carnaval".

Aunque no se ha encontrado ninguna partitura de música de este Polvillo en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, por la información que bien exponen críticos como Miguel Querol y Maurice Esses, se puede deducir que el acompañamiento musical podía consistir en instrumentos de percusión como castañuelas, pero muchas veces se usaban objetos como platos, botellas, latas de aceite, y / o jarras para contribuir al alboroto, o sea que se manifestaba una "carnavalización" también de los instrumentos musicales. Además, sin duda, aunque no figura como tal en las acotaciones del entremés, se tendría que añadir la guitarra a la lista de instrumentos que acompañan a este baile. Jorge Checa, al analizar elementos carnalescos en *El rufián viudo*, por ejemplo, acierta cuando arguye que la guitarra de los músicos es un ejemplo de «objetos festivos» que ayudan a anunciar «la prosperidad que se avecina y se contraponen a la sordidez y la a penuria sugeridas en las primeras escenas»³⁶; es decir, la guitarra "carnavaliza" el ambiente casi sombrío del comienzo cuando Trampagos llora por la muerte de su coima, en un ciclo continuo de muerte-renacimiento.

Algo parecido ocurriría en esta escena de *Los alcaldes de Daganzo*. A aquellos que participaban en la divulgación de bailes —como los que salen también en *El rufián viudo*: el Canario, las Gambetas, o Al villano se lo dan, Zarabanda, o Zambapalo, el Escarramán, el Pésame de ello, el Rey don Alonso el Bueno y muchos más— se les consideraba lo más vil de los pecadores, ya que se creía que dichos bailes permeaban un carácter erótico, lascivo, absurdo, lunático y corruptivo. La letra de dichas canciones y bailes típicamente era satírica, picante y sinsentido, por lo cual el Polvillo en *Los alcaldes de Daganzo*, no solo invierte el proceso "serio" de una elección, sino que lo "carnavaliza". No es difícil entender la imaginería de la obra, con los gestos grotescos y movimientos «descompuestos» y ridículos de los regidores y demás personajes siguiendo el liderazgo de los músicos y las sensuales, hermoeadas y compuestas bailadoras gitanas, quienes no solo harían reír y olvidar al público de la elección sino también de las consecuencias de incumplirla, y en vez incitaría a los espectadores a cantar, beber, comer, reír y demás sin refreno.

En conclusión, un concepto bajtiniano inequívoco del proceso de carnaval y la "carnavalización" es la participación de todos; es decir, en carnaval, no hay observadores pasivos, sino que todos los que se encuentran bajo su perfil, lo viven. En el teatro, y sobre todo en los entremeses, los bailes, las jácaras, las mojigangas, etc., tanto los actores, personajes, accesorios, vestuario y decorados como el espectador, son partícipes en el ciclo infinito de resucitación y renovación del mundo³⁷, de

36. Checa, 1986, p. 253.

37. Bakhtin, 1984, p. 7: «Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all people. While carnival lasts, there is no other life outside it.

inversión, burla y demás. Las referencias musicales en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios* contribuyen a esta "carnavalización" significativamente. Algunas veces la música suele aparecer gradualmente con breves referencias por medio de modismos, refranes o dichos que eventualmente, como en un crescendo, culminan en escenas en donde protagonizan canciones y bailes que invierten y satirizan temporalmente la cultura oficial. Otras veces, la musicalidad de estos entremeses también se destaca a través de la participación de variados instrumentos que entran en un diálogo "polifónico", no solo con el lenguaje figurado, sino también con las canciones, músicos, bailes y bailadoras de estos entremeses para causar risa. Estas referencias musicales contribuyen de maneras prácticas, técnicas y estructurales al plano espectacular, y a la creación tanto como a los mecanismos de la risa, la sátira y lo "carnavalesco".

BIBLIOGRAFÍA

- Arnold, John H., y Goodson, Caroline, «Resounding Community: The History and Meaning of Medieval Church Bells», *Viator*, 43.1, 2012, pp. 99-130.
- Asensio, Eugenio, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 1-47.
- Atienza, Belén, «El juez, el dramaturgo y el relojero: justicia y lectura como ciencias inexactas en *El juez de los divorcios* de Cervantes», *Bulletin of the Comediantes*, 56.2, 2004, pp. 193-217.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, trad. de Hélèn Iswolsky, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1984.
- Benson, Stephen, «For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera», *Narrative*, 11.3, 1998, pp. 23-45.
- Bermudo, fray Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, por Juan de León, 1555.
- Cerda, Juan Luis de la, *Libro intitulado Vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares, Imprenta de Juan Gracián, 1599.
- Checa, Jorge, «El rufián viudo de Cervantes: estructura, imágenes, parodia, carnavalización», *Modern Language Notes*, 101.2, 1986, pp. 247-269.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Entremés del juez de los divorcios*, en *Obras Completas*, vol. 2, ed. Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 1027-1034.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos*, en *Obras Completas*, vol. 2, ed. Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 1035-1047.

During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part. Such is the essence of carnival, vividly felt by all its participants».

- Cervantes Saavedra, Miguel, *Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo*, en *Obras Completas*, vol. 2, ed. Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 1049-1059.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Entremés de la guarda cuidadosa*, en *Obras Completas*, vol. 2, ed. Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 1061-1072.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Entremés de la cueva de Salamanca*, en *Obras Completas*, vol. 2, ed. Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 1095-1105.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Entremés del viejo celoso*, en *Obras Completas*, vol. 2, ed. Juan Carlos Peinado, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 1107-1116.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, tomo I, vol. 1, Madrid, Bally-Baillièrè, 1911 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles).
- Esses, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, History and Background, Music and Dance, Vol. 1, Hillsdale (New York), Pendragon Press, 1992.
- Fernández Gonzalo, Jorge, «Elementos carnavalescos en el *Quijote*. Del carnaval al libro y del libro al carnaval», *Etiópicas*, 6, 2010, pp. 27-47.
- Flórez, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones ICCMU, 2006.
- Fraker, Charles F., «The Four Humors in *Celestina*», en *Fernando de Rojas and Celestina. Approaching the Fifth Centenary. Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas. Purdue University, West Lafayette, Indiana 21-24 November 1991*, ed. Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, Madison, University of Wisconsin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 129-154.
- Gasta, Chad M., «"Señora, donde hay música no puede haber cosa mala:" Music, Poetry, and Orality in *Don Quijote*», *Hispania*, 9.3, 2010, pp. 357-367.
- Gutiérrez de la Concepción, María Nieves, y Montes, Beatriz, «El entremés cantado o baile: música, danza y literatura en el teatro menor del Siglo de Oro», en *Música y literatura en la península Ibérica: 1600-1750*, ed. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Junta de Castilla y León / Universidad de Valladolid / Central Hispano, 1997, pp. 377-383.
- Haywood, Charles, «Cervantes and Music», *Hispania*, 3.2, 1948, pp. 131-151.
- Irigoyen-García, Javier, «"La música ha sido hereje": Pastoral Performance, Moorishness, and Cultural Hybridity in *Los baños de Argel*», *Bulletin of the Comediantes*, 62.2, 2010, pp. 45-62.
- López Estrada, Francisco, «Las canciones populares en *La casa de los celos*», *Anales Cervantinos*, 25-26, 1987, pp. 211-219.

- Mersenne, Marin, *Harmonie universelle: Contenant la theorie et la pratique de la musique*, ed. Claudio Bucolini, Paris, Fayard, 2003.
- Montoto y Rautenstrauch, Luis, *Un paquete de cartas: de modismos, locuciones, frases hechas, frases proverbiales y frases familiares*, Sevilla, Oficina Tipográfica, 1888. Disponible en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1004192&presentacion=pagina&posicion=6>.
- Nasarre, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723.
- Pastor Comín, Juan José, «Música y literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes», *Revista de Musicología*, 27.2, 2004, pp. 1190-1198.
- Pastor Comín, Juan José, *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- Paz Gago, José María, «"Señora, donde hay música no puede haber cosa mala" (DQ II, 34). La música en el Quijote», *Edad de Oro*, 22, 2003, pp. 361-371.
- Pérez Ruano, Fernando, «El elemento musical en la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.2, 2018, pp. 175-189.
- Peinado, Juan Carlos, «Introducción», en Miguel Cervantes Saavedra, *Obras Completas*, Madrid, Cátedra, 2005, vol. 2, pp. 21-31.
- Restrepo-Gautier, Pablo, «"Y así a todos os recibo a prueba": risa e ideología en *El juez de los divorcios* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 32, 1994, pp. 221-239.
- Querol Gavaldá, Miguel, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Quevedo Villegas, Francisco de, *Las zahúrdas de Plutón*, en *Obras de Francisco de Quevedo Villegas... [tomo primero]*, en Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, 1699.
- Schevill, Rodolfo, y Bonilla, Adolfo, *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. IV, *Comedias y entremeses*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1918.
- Smith, Dawn, «El bailarín fanstasma: Escamarrán y otros pensamientos escondidos en el teatro de Cervantes», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25.1, 2000, pp. 43-52.
- Spitzer, Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, ed. Anna Granville Hatcher, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963.
- Stein, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogue of the Gods: Music in Seventeenth-Century Spanish Theater*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Valdivia, Francisco Alfonso, «La música de *El valiente Escarramán*: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico», *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 16, 2012, pp. 25-29.

Vega Carpio, Lope Félix de, *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.