

“¡Novedad grande es esta!”: La aparición de los músicos como elemento paródico en los entremeses de Cervantes

Charles Patterson
(Western Washington University)

En el Prólogo al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Cervantes recuerda con nostalgia las representaciones de Lope de Rueda que presencié en su niñez.¹ Elogia la calidad de los versos y actuación, y describe cariñosamente la sencillez del vestuario, *atrezzo* y escenografía (IIv). Un detalle en que el autor del *Quijote* hace hincapié es en la ubicación de los músicos durante estas tempranas funciones: “El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo” (IIIr). La ocultación de los músicos, junto con su falta de instrumentos, parece ser un elemento más de la sencillez escénica tan apreciada por el alcaíno. Con notablemente menos entusiasmo, Cervantes enumera las innovaciones de Pedro Navarro, quien contribuyó a la mayor complejidad escénica del teatro español: “levantó algún tanto más el adorno de las comedias [...], inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas” (IIIr). El Manco de Lepanto no ve estas contribuciones de manera favorable porque eventualmente condujeron al estado actual de la escena española, descrito irónicamente como “el sublime punto en que está ahora” (IIIr). Una de las aportaciones de Navarro que enumera Cervantes es una modificación a la manera de incorporar la música: “sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público” (IIIr). La nueva aparición de músicos sobre el escenario es objeto de burla para el autor del *Quijote*, quien la ve como una ruptura con la práctica de Lope de Rueda y, lo que es tal vez peor, como un componente de la industria teatral ahora dominada por Lope de Vega. En sus ocho entremeses, Cervantes utiliza una variedad de estrategias para poner en ridículo la presencia de los músicos en escena y deconstruir la aparente verosimilitud de esta nueva convención teatral.

La música en la comedia nueva y la verosimilitud

Como señala Cervantes en su Prólogo, la música tenía un papel menor en las obras creadas durante la segunda mitad del siglo XVI. Según Louise Stein, había música en el drama de ese siglo, “but not in the integrated way that it came to be used in the Lopean genre” (15). Cuando los músicos empiezan a salir al tablado a principios del siglo XVII, sin embargo, se aumenta la importancia de la música como elemento dramático. Aunque Cervantes atribuye esta innovación a Navarro, es Lope de Vega quien más desarrolló las nuevas convenciones musicales en la comedia: “in his plays music became a vital and supportive adjunct to the text—more than an ornamental part of the performance” (Stein, 19-20; ver también Flórez Asencio, 62). Según Stein, unas 175 de las 350 comedias de Lope que se conservan contienen canciones, indicando que la música llegó a ser un elemento fundamental de su fórmula dramática (Stein, 27).² Stein identifica varias funciones dramáticas de la música en las obras del Fénix: se usa para establecer divisiones estructurales, encubrir el ruido de las tramoyas, anunciar la llegada de personajes de alto rango,

¹ Se agradece profundamente la ayuda de Gabrielle Fisher en la preparación de este estudio.

² Rodríguez y Ruíz Fábrega tienen resultados parecidos: cuentan ciento setenta y cinco comedias con música de un corpus de trescientas cuarenta y tres. Dentro de las que contienen música han encontrado trescientas cuarenta y una cantables en total (524).

establecer o cambiar el ambiente de una escena, revelar los pensamientos escondidos de los personajes y, finalmente, contribuir a la verosimilitud de una obra (20-26).³

Esta última función de la música, la verosimilitud, es la única que menciona Lope en su *Arte nuevo*:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o *poesis*, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.
También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son plática,
verso dulce, armonía, o sea la música [...]. (vv. 49-56)

Para Lope, el propósito de una comedia es imitar la vida real, y la música es uno de los elementos que sirven para lograr esta imitación. Según Stein, Lope y sus discípulos consiguieron este propósito: “Musical scenes always made sense and they were always verisimilar. Standard types of song-texts (wedding songs, songs of welcome, harvest songs, traditional dance-songs) used in conventional scenes conformed to the larger verisimilitude essential to the *comedia*” (Stein, 27).

Si Lope aspira a que sus obras sean verosímiles, Cervantes rechaza la posibilidad de la verosimilitud. Según Vincent Martin,

His relation to the neo-Aristotelian precept is ironic, paradoxical, and equivocal [...]. Cervantes’s critique of verisimilitude would quickly evolve into an intertext for the *comedia nueva* of Lope, Tirso, and Calderón, forming a central element of a new dramatic art that problematized the question of knowledge and became fully aware of itself as representation. (53; ver también Maestro, 201)

Interpretando un pasaje del *Persiles*, Martin concluye que es un ejemplo de un texto que “self-consciously signals its ingenuity by illuminating the rhetorical devices that lend an apparent sense of realism that is quickly ‘deconstructed’ by the reader” (55). En otras palabras, mediante la autorreferencialidad, las obras de Cervantes hacen que los lectores y espectadores tengan que reflexionar sobre las convenciones literarias y teatrales que normalmente sirven para lograr la verosimilitud.

Numerosos estudios han explorado el rechazo que Cervantes dirige contra el teatro comercial dominado por el Fénix y la tendencia de problematizar las convenciones de la comedia nueva en el teatro cervantino.⁴ Muy pocos, sin embargo, se han centrado en la inclusión de la música en su teatro breve. De estos, algunos han comentado la armonía entre la acción y las canciones y danzas (Porras, 150-51; Querol Gavaldá, 40-41). Otros, sin embargo, hallan que, por lo menos en algunos, los elementos musicales no parecen integrarse totalmente al resto de la obra.⁵ Notando la torpeza con la que se integra la música al teatro breve cervantino, Vicente Pérez de León ofrece una hipótesis sobre el proceso de composición de los entremeses: sostiene que Cervantes los compuso durante los últimos años del siglo XVI, cuando todavía no era la convención terminar un entremés con danza y música, y que las canciones “bien podrían haberse

³ Para más estudios de las funciones dramáticas de la música en la obra de Lope, véanse Fernández Guillermo; García Lorenzo; Umpierre.

⁴ Véanse, por ejemplo, Briosos Santos; Canavaggio; Egginton y Castillo; Gerli; Maestro; Paz Gago; Reed, 167-69; Sáez Raposo, 218; Smith, 50; Zimic 1976.

⁵ Véanse Pérez de León, 78; Rozenblat, 131; Sáez Raposo, 204; Zimic 1979, 4.

incluido en un tiempo cercano a la publicación de los entremeses para ‘actualizarlos’” (78). Es decir, que Cervantes agregó las canciones para seguir la “corriente estética de su época” (78).

Aunque creo que es razonable suponer que los elementos musicales fueron una adición tardía a los entremeses, me parece imposible aceptar que Cervantes lo hiciera simplemente para cumplir con las convenciones teatrales del momento, especialmente dada su enemistad con Lope y las duras críticas que llevaba años dirigiendo contra el teatro comercial dominado por su rival. En otro estudio, sin embargo, Pérez de León hace otra observación que hallo más acertada, “en la mayoría [de los entremeses cervantinos] se desarrollan diferentes matices de lo expuesto en su prólogo en cuanto al estado de la literatura [...]” (Pérez de León y Brioso Santos, 148).⁶ Siguiendo esta idea, sostengo que la crítica que hace Cervantes en el Prólogo a la convención de sacar a los músicos se desarrolla en sus ocho entremeses. El propósito del presente estudio es definir y analizar las maneras en que el alcaíno dramatiza esta crítica.

El “músico de entre sueños” en *El retablo de las maravillas*

El retablo de las maravillas es el más metateatral de los ocho entremeses. Esta obra, como dice E. Michael Gerli, “can be read as a crucial extension of Cervantes’ poetics” (490). Por eso, conviene analizarla primero para identificar esta poética antes de ver cómo se implementa en los otros entremeses. Dado que es una obra de teatro que contiene otra (el retablo que presentan Chirinos y Chanfalla), es donde Cervantes desarrolla más cabalmente su comentario crítico sobre la aparición de los músicos en el tablado en vez de detrás de la manta. En la obra, antes de que los embusteros Chirinos y Chanfalla presenten su retablo, Chirinos, quizás no familiarizada con las nuevas convenciones teatrales, cuestiona la necesidad de tener un músico para poner en efecto su plan: “¿de qué sirve este Rabelín que hemos tomado? Nosotros dos solos, ¿no pudiéramos salir con esta empresa?” (243v). Chanfalla responde, “Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tarden en salir las figuras del *Retablo de las Maravillas*” (243v). Es decir, si su embuste consiste en montar una obra de teatro fingida, es necesario tener un músico para que sea creíble. Implícita en esta justificación, sin embargo, es una crítica de lo que Cervantes ve como el verdadero propósito de los músicos en escena: para tocar en los espacios, o sea, suplir las fallas en el guion y puesta en escena. Según Cervantes, una obra bien hecha no necesitaría este elemento.

Durante la presentación del retablo de Chirinos y Chanfalla se recalca varias veces esta crítica. Al empezar la representación engañosa, el alcalde Benito Repollo, aparentemente acostumbrado a la convención antigua de Lope de Rueda, se extraña ante la presencia del músico en escena: “¿Músico es éste? Métnle también detrás del repostero; que, a trueco de no velle, daré por bien empleado el no oílle” (245v). Chanfalla entonces ofrece una justificación totalmente disparatada en su defensa, “No tiene vuesa merced razón [...] de descontentarse del músico, que en verdad que es muy buen cristiano y hidalgo de solar conocido” (245v). Su linaje y religión claramente no vienen al caso, algo que se reconoce en la irónica afirmación del Gobernador: “¡Calidades bien necesarias para ser buen músico!” (245v). Además de poner en ridículo la limpieza de sangre como criterio para ejercer un oficio, la explicación disparatada de Chanfalla enfatiza la poca justificación que tiene la presencia de los músicos en escena.⁷

⁶ Aunque Pérez de León y Héctor Brioso Santos son coautores del artículo citado, la cita viene de la sección del estudio atribuida explícitamente al primero.

⁷ Sobre estos diálogos, Porras dice, “Cervantes sin duda utiliza estas y numerosas otras referencias musicales en esta pieza para la comicidad e ironía sobre las técnicas y costumbres teatrales que en su tiempo evolucionaban aunque no al gusto de todos, incluyendo el del propio Cervantes” (150).

La presencia de Rabelín se vuelve aún más absurda por el hecho de que es un músico que no hace música. En otro momento de enfado, Benito Repollo exige otra vez que salga de vista, gritándole, “¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y si son!” (246v). Sus movimientos y gestos al fingir tocar un instrumento crean una imagen graciosa que hace al lector/espectador darse cuenta de la figura del músico en escena y cuestionar su necesidad.⁸ Para aumentar este efecto cómico, toda la música verdadera en la obra no viene de Rabelín, sino de músicos que aparentemente están fuera de la vista del público, que es, según Cervantes, donde deben de estar. Por ejemplo, cuando Herodías supuestamente aparece en el retablo, y el Sobrino baila con ella, la acotación dice, “Tocan la zarabanda” (247r). El uso del plural indica que no se refiere a Rabelín, quien de todos modos está “sin cítola.” Ningún otro personaje lleva instrumento, así que los que tocan tienen que estar ocultos. Esto se hace más evidente con la entrada del Furrier, cuando la didascalia indica, “Suena una trompeta, o corneta dentro del teatro” (247r). A pesar de que esta música marcial no viene de él, Rabelín cómicamente sigue haciendo de tocar durante toda la entrada y salida del Furrier, como indican las palabras del alcalde en otro arrebató de furia: “No toques más, músico de entre sueños, que te romperé la cabeza” (247v). Aunque Benito por lo general es objeto de burla en este entremés, al final se convierte en el instrumento de justicia poética cuando le da una paliza a Rabelín – mediante este ridículo alcalde aldeano, Cervantes metafóricamente aporrea la nueva convención que admite a los músicos sobre el tablado.

En este análisis de *El retablo de las maravillas* se evidencian varias estrategias que el dramaturgo utiliza para poner en ridículo la presencia de un músico en escena. Primero, la aparición del Rabelín se presenta como algo inesperado e inusual, lo cual es reforzado por una explicación claramente disparatada. Segundo, su presencia, aunque innecesaria, se extiende durante mucho tiempo. Y, por último, otro personaje, Benito Repollo, le pide al músico que no toque. Todo esto sirve para llamar la atención del lector/espectador a la convención de poner a un músico en frente del público. Aunque ninguno de los otros siete entremeses de Cervantes llega al mismo grado de metateatralidad que *El retablo*, cada uno incorpora alguna que otra de estas estrategias al introducir a los músicos en escena.

La aparición inesperada de los músicos y su justificación inverosímil

En las comedias de Lope la entrada de los músicos normalmente se presenta de la manera más natural posible (García Lorenzo, 70). Con frecuencia, llegan al principio de un acto o escena, en compañía de otros personajes, para participar en situaciones en que se requieren sus servicios, como una boda u otra celebración (Umpierre, 16).⁹ En el Acto II de *Fuenteovejuna*, por ejemplo, hay un cambio abrupto de escenario, pasando de un campo de Ciudad Real, donde hablan el Maestre y Comendador, a un campo de Fuenteovejuna, donde “Sale la boda” (114). La presencia de los músicos, quienes abren la escena con una canción, cumple una función esencial al suavizar esta transición para el público. Cervantes, lejos de seguir este método, muchas veces presenta la aparición de los músicos como algo inesperado, como se ha visto en *El retablo*. En otros de sus entremeses esto se logra a través de una interrupción inesperada, normalmente en situaciones de

⁸ Según Briosó Santos, el hecho de que Rabelín realmente no toca música, junto con la danza de Herodías, “parece ser otra caricatura del embelesamiento del público del corral con músicas y bailes en toda buena comedia de la época y en la fiesta teatral en su conjunto” (737).

⁹ Según García Lorenzo,

[S]on centenares las ocasiones, sobre todo en espacios campesinos, en que motivos diversos —una boda, una fiesta, una romería...— se completan con canciones y bailes, convirtiéndose en esos momentos la pieza en una más acentuada polifonía de signos, pues, repetimos, no es sólo ya la palabra hablada la protagonista de esos aconteceres. (70)

las que la música normalmente no forma parte. Como hace Benito varias veces, en muchos casos los otros personajes comentan esta interrupción, y típicamente, como Chanfalla, los músicos ofrecen una explicación inverosímil por su repentina aparición. Esta manera intencionalmente torpe de introducir a los músicos en escena sirve para llamar la atención al convencionalismo de su presencia.

El juez de los divorcios es el ejemplo por excelencia de esta estrategia. Una serie de parejas ha comparecido ante el Juez para pedir – infructuosamente – un divorcio. A lo largo de este procedimiento, no se resuelve nada: las parejas siguen odiándose, los oficiales siguen cobrando su sueldo, y nadie se divorcia. Justo cuando el Juez pronuncia su último rechazo a las peticiones de las parejas, entran los músicos. El Juez se extraña ante su presencia: “Pero, ¿qué es esto? ¿Música y guitarras en mi audiencia? ¡Novedad grande es ésta!” (224r). Esta reacción se puede entender de dos maneras. Por un lado, en el plano ficcional, es inusual que entren músicos en un tribunal. Por otro, en el plano metateatral, su llegada, y la canción que cantan celebrando el matrimonio, resultan incongruentes con todo lo que ha acontecido en la obra hasta ese punto. La “novedad,” entonces, es la tendencia a terminar siempre un entremés con música solo por convención, y no por necesidad artística. Uno de los músicos justifica su presencia explicando, “Señor juez, aquellos dos casados tan desavenidos que vuesa merced concertó, redujo y apaciguó el otro día, están esperando a vuesa merced con una gran fiesta en su casa; y por nosotros le envía[n] a suplicar sea servido de hallarse en ella y honrallos” (224r). Cuesta creer todo lo que dice el Músico: hasta ahora, el Juez no se ha demostrado capaz de apaciguar a nadie, y aunque fuera así, no tendría sentido que interrumpieran un procedimiento legal para invitarle a una fiesta. La reacción del Juez y la explicación forzada del Músico llaman la atención al hecho de que no es normal que haya música en un ambiente jurídico como este, de modo que la entrada de los músicos rompe la verosimilitud de la escena, causando que los lectores/espectadores reflexionen sobre esta convención en el teatro comercial.

En *La elección de los alcaldes de Daganzo* los músicos también interrumpen de manera inverosímil un acto oficial. Después de entrevistar a los candidatos para alcalde, el Bachiller Pesuña y los regidores todavía no se han puesto de acuerdo. Mientras se distraen de su deber discutiendo ridículamente sobre si la vara es zurda, entra Uno para decirles,

Señores, aquí están uno gitanos
con unas gitanillas milagrosas;
y, aunque la ocupación se les ha dicho
en que están sus mercedes, todavía
porfían que han de entrar a dar solacio
a sus mercedes. (233r-233v)

Como en el caso de *El juez*, simplemente no tiene sentido que entren unos músicos en el ayuntamiento en medio de una reunión oficial, como bien señala el Sacristán cuando, más tarde, interrumpe la música y danza, diciendo “¿Así se rige el pueblo, noramala, / entre guitarras, bailes y bureos?” (234v). La explicación disparatada que ofrecen los músicos por su presencia es que quieren darles “solacio” a los gobernantes. Se da, también, una justificación *post factum* en boca del Bachiller: “Entren, y veremos / si nos podrán servir para la fiesta / del Corpus, de quien yo soy mayordomo” (233v). El hecho de que el Bachiller se puede beneficiar de la llegada de los músicos no resta nada a la inverosimilitud inherente de la situación. Es otro esfuerzo por parte de Cervantes de poner en ridículo la presencia de músicos sobre el tablado en vez de detrás de la manta.

En *El viejo celoso* lo que se interrumpe no es un procedimiento legal o político, sino una disputa doméstica. Doña Lorenza acaba de engañar al viejo Cañizares con un galán, y ahora protesta las sospechas y celos de su marido. Como en los ejemplos anteriores, es un momento

inoportuno para la música porque no se ha resuelto nada. Los músicos y bailarín entran de todos modos, y de una manera totalmente inverosímil: acompañando al Alguacil. La justificación que dan por esta entrada tan inusual es igualmente absurda: “¡Por Dios, que estábamos mis compañeros y yo, que somos músicos, aquí pared y medio, en un desposorio, y a las voces hemos acudido, con no pequeño sobresalto, pensando que era otra cosa” (257r). Cuesta creer que pudieran oír la pendencia desde otra casa mientras tocaban música, y, aunque fuera así, solo explican ambiguamente por qué han abandonado esa otra fiesta para acudir (“pensando que era otra cosa”). Como resultado, su llegada parece totalmente inverosímil, contribuyendo así a desmitificar esta convención.

Hay otros casos en que, a diferencia de los ejemplos ya citados, la música encaja con la situación porque hay causa de celebración, así que Cervantes introduce otros elementos para desmitificar la convención. Por ejemplo, en *El rufián viudo llamado Trampagos*, la trama culmina cuando el personaje epónimo escoge a La Repulida como su nueva favorita tras la muerte de Pericona, así que es hora de celebrar las “bodas” hampescas de la pareja. Aunque la música naturalmente podría formar parte de estas festividades, cabe notar que Trampagos no la pide, limitándose a enviar a Vademécum por vino. Los músicos llegan de todos modos, y justifican su llegada diciendo “Tras el olor del jarro nos venimos” (228r). Es claramente imposible que hayan podido oler la bebida a tanta distancia, especialmente considerando que Vademécum no la ha traído todavía. Para enfatizar aún más lo absurdo que es su entrada, el dramaturgo hace que entren sin guitarras, un detalle que analizaré en más detalle en el siguiente apartado.

La presencia extendida de los músicos en escena

Otra estrategia que utiliza Cervantes para poner en ridículo la aparición de los músicos en el teatro comercial es extender su presencia en escena más de lo que es necesario para cumplir su función de tocar música. Esto sirve como una parodia de lo que ocurre en las comedias de Lope como consecuencia natural de su preferencia de introducir a los músicos al principio de una escena: cuando no hace falta la música de inmediato, sino más tarde en la escena, los músicos se quedan sin hacer nada. Por ejemplo, en el Acto II de *El villano en su rincón*, los músicos, como en *Fuenteovejuna*, entran en un momento de transición, cuando Fileto acude a poner la mesa para el Rey y Juan. No hay necesidad de música, sin embargo, hasta setenta versos después. Durante este intervalo, Juan y el Rey conversan, y no hay ninguna indicación de lo que deben hacer los músicos. El momento de su llegada se determina más por conveniencia que por realismo. Como se ha visto, Cervantes parodia esta tendencia llevándola a su extremo en el retablo de Chirinos y Chanfalla, donde Rabelín está presente durante su duración completa. La presencia de los músicos también se extiende innecesariamente con intención paródica en otros entremeses. Cuando esto pasa, el dramaturgo pone en boca de uno de los personajes un comentario que llama atención a la extensión ilógica de los músicos en escena, desvelando así la convención de ponerlos sobre el tablado.

En *El rufián* la presencia de los músicos resulta especialmente risible porque, como se ha mencionado antes, han venido sin guitarras. Las guitarras, según Luis Antonio González Marín, eran “esenciales en la música teatral,” de modo que estos músicos no pueden cumplir su función en la obra (65). Aparentemente deseando no perder la oportunidad de beber el vino cuyo olor les ha traído, el Músico 1 pide que “vaya por ellas [las guitarras] Vademécum” (228r). El problema es que Vademécum no está presente porque ha salido a comprar vino. Uno se puede imaginar, entonces, una pausa en que los personajes en escena se dan cuenta del defecto que tiene esta idea, antes de que el Músico 2 se ofrezca para hacer el mandado: “mas yo quiero ir por ellas” (228r). Después de que este sale, el Músico 1 se queda en escena, sin hablar ni cantar, durante el transcurso

de sesenta y siete versos. Durante este intervalo, llega Escarramán y cuenta su historia, ante la cual reaccionan los otros personajes. La única mención de los músicos en tanto que conversan los demás es una acotación notando la vuelta del Músico 2 con las guitarras (228v). Durante el resto de la escena no tienen nada que decir ni hacer, lo cual contribuye a poner en ridículo su presencia. Logran meterse en la conversación brevemente cuando interrumpen la conversación de los demás personajes con una canción: “Tocan de improviso [...], y comienzan a cantar este romance” sobre Escarramán (229r). El mismo Escarramán, sin embargo, les interrumpe el romance, y el diálogo continúa por trece versos más. Tanta interrupción de su función como músicos parece haberles desconcertado porque les ruegan a los demás, “Estén alerta todos” antes de recomenzar el romance (229v). Esta muestra de frustración sirve para enfatizar su presencia larga e incómoda en escena.

Los músicos también tienen que aguardar en silencio durante mucho rato en *La elección*. Como se ha descrito antes, los músicos interrumpen la elección de alcaldes, y, unos sesenta y cuatro versos después, son interrumpidos por el Sotasacristán (234v). En un intervalo de cuarenta y cuatro versos, durante el cual los músicos no tienen ningún papel, este les regaña a los regidores, y ellos le mantean. Para reforzar la extensión incómoda de este período de inacción, uno de los músicos por fin pregunta: “¿Cantaremos, señor?” (235r).

En *El vizcaíno fingido*, Cervantes presenta una variación sobre esta estrategia. Como en los ejemplos ya citados, hay un intervalo (aunque no tan largo) entre la llegada de los músicos, en compañía de Quiñones y el Vizcaíno, y el comienzo de la música. En este caso no son los músicos, sino Quiñones quien comenta la falta de actividad de los músicos en escena: “Señores músicos, el romance que les di y que saben, ¿para qué se hizo?” (243r). Esta pregunta retórica les recuerda a los espectadores de que los músicos están presentes y sin hacer nada, poniendo así en ridículo la práctica de poner a los músicos sobre el tablado.

En *La guarda cuidadosa* hay otra variación de esta estrategia. Después de que Cristina hace su elección entre el Soldado y el Sacristán, escogiendo al segundo, la acotación reza, “Han entrado los Músicos” (239v). El uso del presente perfecto indica que su entrada ocurre durante el debate entre los pretendientes y decisión de la criada. A pesar de que los músicos ya están en escena, el Amo pide que se les invite: “Pues llamen esos oficiales de mi vecino el barbero, para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el desposorio, cantando y bailando” (239v). Es causa de risa que el Amo los llame cuando ya están, y también sirve para llamar la atención a su presencia anticipada. Hay un comentario que enfatiza la comicidad de su entrada temprana: después de oír un pareado pronunciado por el Soldado para aceptar la decisión de Cristina, un músico dice, “Pues hemos llegado a tiempo, éste será el estribillo de nuestra letra” (239v). Tanto el error del Amo como el comentario del músico sirven para enfatizar la parodia que hace de la práctica de Lope de hacer a los músicos entrar antes de que haga falta.

El rechazo de la música por parte de otros personajes

Otra estrategia que utiliza Cervantes para desmitificar las convenciones musicales del teatro comercial es el rechazo de la música por parte de otros personajes, como hace Benito en varias ocasiones en *El retablo*. En las comedias de Lope, si alguien rechaza la música, es para revelar algo sobre sus motivos o carácter. Por ejemplo, en *La discreta enamorada*, cuando el músico Liseo ofrece cantar, Gerarda responde en el negativo, alegando que “Antes merced recibiera / en quedar sola” (43). Su motivo verdadero, sin embargo, es quedarse a solas con alguien, y su rechazo de la música revela su impaciencia. Para Cervantes, el rechazo de la música cumple otra función: la de llamar la atención a una convención teatral. Según Charles Haywood, un entremés típico debe terminar con música y baile (150; ver también Rozenblat, 131). En los

entremeses cervantinos, sin embargo, las peticiones de otros personajes de que no toquen los músicos hacen que los espectadores tengan que reflexionar sobre esta convención.

Un ejemplo notable de esta estrategia es *El viejo celoso*. Como se ha explicado antes, no se ha resuelto nada entre Cañizares y doña Lorenza cuando llegan los músicos, sin que se les haya invitado, acompañando al Alguacil. Primero Cañizares pide que “todos se vuelvan norabuena, que yo les agradezco su buen deseo; que ya yo y mi esposa quedamos en paz” (257r). Lo más verosímil sería que los músicos obedecieran la petición del dueño de la casa, pero estos no le hacen caso: “Pues, en verdad, que no tenemos de haber venido en balde: toquen mis compañeros, y baile el bailarín, y regocijense las paces con esta canción,” a lo que Cañizares responde, “Señores, no quiero música: yo la doy por recibida” (257v). Los músicos, sin embargo, insisten, diciendo “Pues aunque no la quiera” antes de empezar a cantar (257v). El empeño inverosímil de los músicos ante las objeciones del viejo les recuerda a los espectadores de que los músicos tocan por convención teatral, no por realismo o las exigencias de la trama.

Hay una variación de esta estrategia en *La cueva de Salamanca*. Aquí no hay “músicos” así denominados en las *dramatis personae*, pero los amantes de Leonarda y Cristina son un Sacristán y un Barbero, oficios asociados con la música en el Siglo de Oro.¹⁰ Al comenzar la fiesta celebrada por las mujeres y sus amantes, estos salen “con sus guitarras” (250r). La acotación especifica que “Sale el SACRISTÁN con la sotana alzada y ceñida al cuerpo, danzando al son de su misma guitarra” (250r). Cristina, la criada de Leonarda, le reprehende, diciendo “Señor sacristán Reponce, no es éste tiempo de danzar; dése orden en cenar y en las demás cosas, y quédense las danzas para mejor coyuntura” (250r-250v). Este regaño se puede entender de dos maneras. Por un lado, hay el sentido dentro de la ficción, en la cual Cristina considera que no es el momento oportuno para la música *en el desarrollo de la fiesta* porque hay que cenar primero. Por otro lado, hay un sentido metateatral: no es el momento oportuno para la música *en el desarrollo del entremés* porque la convención requiere que sea al final – los músicos han empezado temprano. La polisemia inherente en el pedido de Cristina llama la atención a esta convención.

Conclusión

Para Cervantes, el deber de un dramaturgo es educar al público, convirtiéndolo en espectadores y lectores críticos, capaces de percibir los métodos utilizados en el teatro comercial para manipular sus emociones y pensamientos. Como han demostrado numerosos estudios, logra este desengaño al parodiar diversos aspectos de la comedia nueva. Como también se ha demostrado en este estudio, uno de los objetos de burla para el Manco es la nueva convención de poner a los músicos en escena. En sus entremeses, los músicos llegan inesperadamente y sin justificación verosímil, pasan demasiado tiempo en escena sin hacer nada, y tocan sus canciones a pesar de las objeciones de otros. A causa de estas estrategias, los lectores de estas obras en el siglo XVII se ven obligados a abrir los ojos ante las convenciones musicales del teatro de su época.

Obras citadas

- Brioso Santos, Héctor. “Cervantes frente a la comedia nueva: *El retablo de las maravillas* y las maravillas del nuevo teatro.” *eHumanista* 38 (2018): 723-745.
- Canavaggio, Jean. “De un Lope a otro Lope: Cervantes ante el teatro de su tiempo.” *Anuario Lope de Vega* 6 (2000): 51-59.

¹⁰ Véanse Di Pinto, 438; Flórez Asensio, 61; Haywood, 144; Querol Gavaldá, 172; Salazar, 141.

- Cervantes, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Florencio Sevilla Arroyo ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://www.cervantesvirtual.com/>.
- Di Pinto, Elena. *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Vervuert, 2005.
- Egginton, William and David R. Castillo. "The Rules of Chanfalla's Game." *RLA: Romance Languages Annual* 6 (1994): 444-49.
- Fernández Guillermo, Leonor. "Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones." *Teatro de Palabras* 2 (2008): 13-27.
- Flórez Asensio, María Asunción. "Músicos de las compañías que residen en esta corte: Músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro." *Anuario Musical* 65 (2010): 57-78.
- García Lorenzo, Luciano. "El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco." *Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989): 67-78. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/141536.pdf>.
- Gerli, E. Michael. "El retablo de las maravillas: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias.'" *Hispanic Review* 57.4 (1989): 477-92.
- González Marín, Luis Antonio. "Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII." En Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente eds. *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001. 59-78.
- Haywood, Charles. "Cervantes and Music." *Hispania* 31.2 (1948): 131-51.
- Maestro, Jesús G. "Aristóteles, Cervantes y Lope: *El arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental." *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 193-208.
- Martin, Vincent. "Cervantes's Critique of Verisimilitude as Intertext for the 'New Comedy.'" *Bulletin of the Comediantes* 52.2 (2000): 53-66.
- Paz Gago, José María. "Teatro y representación en el teatro español del último cuarto del siglo XVI (Cervantes y Lope: una perspectiva comparada)." *Bulletin of the Comediantes* 45.2 (1993): 255-75. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1993.0028>
- Pérez de León, Vicente. *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Pérez de León, Vicente y Héctor Brioso Santos. "Cervantes: el entremés (comedia antigua) frente a la comedia nueva." En Javier Huerta Calvo ed. *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 144-83.
- Porras, J. Yuri. "Afectos y desafectos en las referencias musicales de algunos entremeses cervantinos." En Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón eds. *Los afectos y sus representaciones en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, 2018. 145-153.
- Querol Gavaldá, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005 [1ª ed. 1948].
- Reed, Cory. *The Novelist as Playwright: Cervantes and the Entremés nuevo*. New York: Peter Lang, 1993.
- Rodríguez, Alfredo and Tomás Ruiz-Fábrega. "En torno al cancionero teatral de Lope." En Manuel Criado de Val ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1981. 523-32.
- Rozenblat, W. "¿Por qué escribió Cervantes 'El juez de los divorcios'?" *Anales Cervantinos* 12 (1973): 129-35.

- Sáez Raposo, Francisco. "Subversión y heterodoxia en los entremeses cervantinos." En Héctor Brioso Santos ed. *Cervantes y el mundo del teatro*. Kassel, Germany: Edition Reichenberger, 2007. 197-218.
- Salazar, Adolfo. "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes." *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ínsula, 1961. 127-275.
- Smith, Dawn L. "El bailarín fantasma: Escarramán y otros pensamientos escondidos en el teatro de Cervantes." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.1 (2000): 43-52. www.jstor.org/stable/27763677
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, UK: Clarendon Press, 1993.
- Umpierre, Gustavo. *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*. London: Tamesis, 1975.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Juan Manuel Rozas ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <http://www.cervantesvirtual.com/>
- . *La discreta enamorada*. En Vern G. Williamsen ed. *Digital Play Texts*. The Association for Hispanic Classical Theatre. <http://www.comedias.org/lope/Ladiscretaenamorada.pdf>
- . *Fuenteovejuna*. En Hymen Alberny y José Martel eds. *Diez comedias del Siglo de Oro*. New York: Harper, 1939. 71-142.
- . *El villano en su rincón*. En Vern G. Williamsen ed. *Digital Play Texts*. The Association for Hispanic Classical Theatre. <http://www.comedias.org/lope/vilrin.html>
- Zimic, Stanislav. "Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva." *Anales Cervantinos* 15 (1976): 19-119.
- . "El juez de los divorcios de Cervantes." *Acta Neophilologica* 12 (1979): 3-27.