

# Una lectura de *Rinconete y Cortadillo*

Miguel Ángel Jiménez Arnáiz

## INTRODUCCIÓN

DE TODOS ES sobradamente conocido el contenido de la novela *Rinconete y Cortadillo*. En la venta del Molinillo, dos muchachos “ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados”<sup>1</sup>, deciden unir sus habilidades propias de pícaros y uniéndose a unos viajeros, a los que al término del viaje robarán, se encaminan a Sevilla. En esta ciudad son introducidos en una organización rufianesca dirigida por Monipodio, “el más rústico y disforme bárbaro del mundo”<sup>2</sup>. La organización de hampones, perfectamente reglamentada, es descrita por Cervantes en términos de una cofradía religiosa, cuyos miembros, ladrones “para servir a Dios y a las buenas gentes”<sup>3</sup>, se manifiestan con particular y no fingida devoción.

El objeto de nuestro estudio se centra en unos determinados momentos de la acción representada en el patio de Monipodio, en los que consideraremos la propia acción, así como el lenguaje y las expresiones usadas por distintos personajes de los reunidos en el patio, es decir, por los cofrades. He aquí el primero:

Entra en escena la prostituta Cariharta que ha recibido una fenomenal paliza de su chulo y, mientras la consuelan, los cofrades discuten el modo de que el dador, el “valiente” Repolido, haga “una manifiesta penitencia del cometido delito” y la decisión es escribirle “un papel en coplas, que le amargue [...]—Yo

seré el secretario cuando sea menester —dijo Monipodio—; y aunque no soy nada poeta, todavía, si el hombre se arremanga, se atreverá a hacer dos millares de coplas en daca las pajas; y cuando no salieren como deben, yo tengo un barbero amigo, gran poeta, que nos henchirá las medidas a todas horas”<sup>4</sup>.

Páginas más adelante, señalamos otro momento en el que, hechas las paces entre los matones, “la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y rascándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato e hizo dos tejoletas, que puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba.

Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invención de la escoba, porque hasta entonces nunca la habían visto. Conociólo Maniferro, y díjoles:

—¿Admíranse de la escoba? Pues bien hacen, pues música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata, no se ha inventado en el mundo; y en verdad que oí decir el otro día a un estudiante que ni el Negrofeo, que sacó a la Arauz del infierno; ni el Marión, que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler; ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos, nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de deprender, tan manera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse; y aun voto a tal que

<sup>1</sup> Citamos por la edición a cargo de Juan Bautista Avalle-Arce, *Novelas ejemplares I*, Madrid, Castalia, 1982, p. 219.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 239.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 235.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 256.

dicen que la inventó un galán de esta ciudad, que se pica de ser un Héctor en la música.

—Eso creo yo muy bien —respondió Rinconete—; pero escuchemos lo que quieren cantar nuestros músicos, que parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar.

Y así era la verdad, porque Monipodio le había rogado que cantase algunas seguidillas de las que se usaban; más la que comenzó primero fue la Escalanta, y con voz sutil y quebradiza cantó lo siguiente:

Por un sevillano rufo a lo valón  
Tengo socarrado todo el corazón<sup>5</sup>.

En el primer pasaje sorprende al lector que en una sociedad de rufianes, campeones de la cuchillada, se arreglen las desavenencias con unas coplas escritas en papel, y que quien se ofrece a escribirlas resulte ser analfabeto. En el segundo, un discurso trufado de disparates elogia una música grotesca. Ambas situaciones, que participan del tono de toda la obra, son tremendamente cómicas, una parodia rebosante de ironía y burla presente en toda la novela; Cervantes deleita al lector a la vez que lleva su ánimo a la reprobación de lo descrito, es decir, cumple rigurosamente con el precepto retórico de enseñar deleitando y justifica el uso, en su sentido moral, del calificativo "ejemplar". Pero entonces cabe preguntarse, con Ortega y Gasset, "¿Se burla Cervantes? ¿Y de qué se burla? [...] ¿Y qué cosa es burlarse? ¿Es burla forzosamente una negación?"<sup>6</sup>

### RINCONETE Y CORTADILLO

Para intentar responder estas preguntas necesitamos trazar, por supuesto que a grandes rasgos, un panorama de las distintas lecturas que el cervantismo ha hecho de esta novela.

*Rinconete y Cortadillo* fue publicada por Cervantes en Madrid en 1613, en la imprenta de Juan de la Cuesta, como una más de las *Novelas ejemplares*. No conservamos ningún manuscrito de las *Novelas ejemplares* pero de *Rinconete y Cortadillo* —junto con *El celoso extremeño* y *La tía fingida*, ésta no incluida entre las *Novelas* y de discutida atribución a Cervantes— contamos con una primera redacción en el conocido como manuscrito Porras y que merece

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 261–262.

<sup>6</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1914. [Citamos por la cuarta edición, a cargo de Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1998, p. 167.]

cierta explicación por la importancia que va a tener en nuestras reflexiones. En 1788, Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de San Fernando, descubrió en la biblioteca del Colegio de los Jesuitas de Madrid un manuscrito procedente del de Sevilla, de mano de Francisco Porras de la Cámara, racionero de la catedral de Sevilla, que había compilado un conjunto de historias y sucesos, parece que para entretener los ocios del cardenal Fernando Niño de Guevara alrededor de 1600, y entre los cuales se encontraban estos tres relatos pero sin mención de autor. Bosarte los publicó y apuntó la idea de que Cervantes los hubiera plagiado. Posteriormente el manuscrito pasó a manos de Bartolomé José Gallardo quien, en los aciagos sucesos que acabaron con el trienio liberal, 1823, los perdió en las aguas del Guadalquivir. Por tanto sólo conservamos la edición que hiciera Bosarte. Actualmente, desechada la idea de Bosarte, es admitido que Cervantes cedería los relatos a Porras en algún momento durante sus estancias en Sevilla.

La variedad de técnicas narrativas y la superposición de planos y niveles que usa Cervantes en esta novela, y que la convierten en una obra maestra de la literatura universal, ha dado lugar a multiplicidad de interpretaciones. Entendida como novela realista, fue considerada en un principio "novela picaresca de los pies a la cabeza".<sup>7</sup> Posteriormente, Joaquín Casaldueiro estableció con toda claridad las evidentes diferencias entre esta narración y el género picaresco<sup>8</sup>, sin que por ello se desligue totalmente de dicho género. Martín de Riquer dice que "se suele clasificar como novela picaresca, en lo que hay parte de razón, pero faltan en ella el típico vagabundeo y cambio de amos de los protagonistas"<sup>9</sup> y ciertamente la primera parte de la novela, el viaje a Sevilla, tiene la apariencia de una novela picaresca, pero en esta ciudad, al ser llevados Rincón y Cortado al patio de Monipodio, el relato se transforma de narración de acciones en descripción de situaciones y personajes. La técnica utilizada ahora por Cervantes para describir el mundo delincencial sevillano es teatral, como un entremés novelado<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> APRAIZ, J., *Estudio histórico-crítico sobre las Novelas ejemplares de Cervantes*, Vitoria, 1901, p. 47.

<sup>8</sup> CASALDUERO, J., *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 103–105.

<sup>9</sup> RIQUER, M. de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 83.

<sup>10</sup> Seguimos las ideas expuestas por Casaldueiro, quien apuntó el carácter teatral de la acción desarrollada en el patio de

El carácter realista de la novela llevó a la creencia de que Cervantes efectivamente describía unos hechos reales. Esta idea ya apuntada por Bosarte, basándose en la noticia de la existencia de tales cofradías en Sevilla dada por Luis Zapata en su *Miscelánea*, se mantuvo a lo largo del siglo XIX y parte del XX. Sin abandonar tal idea y vista más como un punto de partida, pasó a ser entendida la novela como un cuadro de costumbres que describe no sólo el hampa sevillana sino el de toda España<sup>11</sup>, es decir, adquiere un carácter más general y no tan concreto.

La afirmación de Julio Rodríguez-Luis, en 1980, de que "Cervantes obtiene sus mejores logros en la novela 'realista' de Rincón y Cortado, al demostrar que el interés de una narración no se limita a la intriga"<sup>12</sup>, indica que ha habido un desplazamiento del foco de atención en la lectura de esta novela, pasando de lo narrado al modo de narración. Quizás el primer autor en señalar la nueva orientación fue Ortega y Gasset, quien por 1914 escribía: "No se me diga que los mozalbetes pícaros Rincón y Cortado; que las revueltas damas Gananciosa y Cariharta; que el rufián Repolido, etc., poseen en sí mismos atractivo alguno. Al ir leyendo, con efecto, nos percatamos de que no son ellos, sino la representación que el autor nos da de ellos, quien logra interesarnos [...] sólo nos interesa el modo como el autor deja reflejarse en su retina las vulgares fisonomías de que nos habla"<sup>13</sup>. Por tanto, la lectura de la novela, lejos de proporcionar un significado unívoco a partir del contenido, los hechos narrados, posibilita otras interpretaciones al lector a partir de la forma, de la "representación".

De especial interés para nuestro propósito resulta el estudio de Francisco López Estrada que considera *Rinconete y Cortadillo* "una ilustración del tópico de la inversión"<sup>14</sup>. El tópico retórico del mundo al revés,

presente en la literatura europea en los siglos XVI y XVII está, en opinión de López Estrada, en el origen de esta novela, y los ejemplos que entresaca del texto son abundantes. En su presentación, los pícaros Rincón y Cortado se tratan como hidalgos, gentilhombres y caballeros, "la relación de linajes que verifican Rincón y Cortado es tan circunstanciada como pueda serlo una ejecutoria de nobleza, solo que en sentido negativo"<sup>15</sup>, pícaros de muy buena crianza se dirigieron a Sevilla en busca de libertad y "allí se encontraron con todo lo contrario, con las más rígidas ordenanzas, no establecidas por las autoridades de la ciudad, justicia y alguaciles, sino por sus oponentes, los pícaros [...] un mundo al revés, donde la sociedad de los ladrones tiene un orden perfecto"<sup>16</sup>. De esta suerte, el lector tiene la impresión de "que se encuentra ante una *antiutopía* o utopía al revés"<sup>17</sup>. La realidad, que es la materia prima del relato, es vista por Cervantes, en palabras de Ortega, "de manera oblicua"<sup>18</sup>.

En este mundo al revés vemos pícaros que se comportan como hidalgos, ladrones como cofrades, alguaciles que son ladrones e ignaros que se pican de poetas. A nuestro juicio, Cervantes dirige su "mirada oblicua" no solo a la realidad delincinencial y a la de la justicia, a la realidad religiosa y a la realidad comercial sino también, de manera velada, al mundo de los poetas, su "humanística" y sus centros de des-entrevimiento: las academias.

## UNA ACADEMIA DE ILITERATOS

Podemos replantear las preguntas que hicimos con anterioridad: en una sociedad donde la hidalguía es un valor y un estado deseado, ¿se burla Cervantes de que un pícaro se comporte como un hidalgo o de que un hidalgo se comporte como un pícaro? En una sociedad fuertemente teocratizada, ¿se burla Cervantes de que un ladrón se comporte como un cofrade o que un cofrade se comporte como un ladrón? En una sociedad con excedente de poetas, ¿se burla Cervantes de que un ignorante se comporte como un

Monipodio. Domingo Yndurain extendió la idea de Casaldueiro a toda la novela, considerándola un entremés novelado, en su artículo "Rinconete y Cortadillo. De entremés a novela" en *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 1966, pp. 321-333.

<sup>11</sup> ICAZA, F., *Las Novelas ejemplares de Cervantes. Sus críticos, sus modelos literarios, sus modelos vivos y su influencia en el arte*, Madrid, 1928, p. 170.

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ-LUIS, J., *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, Porrúa, 1980, p. 5.

<sup>13</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Op. cit.*, p. 187.

<sup>14</sup> LÓPEZ ESTRADA, F., "Apuntes para una interpretación de 'Rinconete y Cortadillo'. Una posible resonancia de la inversión creadora", en *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*. Actas del coloquio celebrado en la

Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 1982. Coord. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, 1983, pp. 59-68.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>18</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *Op. cit.*, p. 216.

poeta o de que un poeta se comporte como un ignorante? La respuesta, al menos a la última pregunta, es rotundamente sí, tanto da ignorante poeta que poeta ignorante, contra él, contra el poetaastro, dirigió Cervantes sus huestes, formadas de buenos poetas, en el *Viaje del Parnaso*.

En la sociedad española cervantina, el ejercicio de la poesía es perfectamente legítimo para la nobleza, el noble guerrero devenido en cortesano requería de nuevas habilidades, ya claramente establecidas por Castiglione, que evidenciaran el ingenio y el donaire, siempre y cuando fueran ornato y pasatiempo y no oficio<sup>19</sup>. Era también una posibilidad de conseguir fama y dineros para los miembros de otros estamentos, así la sobreabundancia de poetas era notable y la presión de los pretendientes a poetas en los círculos literarios muy fuerte.

En la primera situación que exponíamos al comienzo, podemos entender que el "papel en coplas, que le amargue" no es otra cosa que un vejamen, "escrito satírico y festivo con que se pone de manifiesto y se ponderan los defectos físicos o morales de una persona"<sup>20</sup>, práctica muy frecuente en las reuniones académicas y que no pocas veces dio lugar a disputas y enfrentamientos. En la primera redacción de la novela, el manuscrito de Porras, Monipodio se limita a decir que "Yo seré el secretario cuando sea menester"<sup>21</sup>, el resto es adición de la versión definitiva, es decir, en el manuscrito de Porras la idea está anunciada y en 1613 desarrollada, siendo explícita la presencia de los poetas; Monipodio reconvertido en poeta, y malo, no tiene reparo en recurrir a un tercero, precisamente un barbero, cuando el lector de la época bien sabía que "por la mayor parte son los barberos músicos, acomodando algo de voz al son; si bien en general cantan mal todos"<sup>22</sup>. El hecho de que el secretario Monipodio piense en el auxilio de un barbero, objeto de toda suerte de chanzas, no deja de ser una inversión de la realidad; en una academia real nunca recurrirían a tal sujeto.

Es a un barbero a quien dirige sus dardos Alonso Gerónimo Salas Barbadillo, firmante de una de las

aprobaciones de las *Novelas ejemplares*, amigo de Cervantes y asistente habitual a las academias madrileñas. En la epístola "A Federico, barbero por oficio, músico por entretenimiento, y casamentero por entrambos títulos"<sup>23</sup>, que es el resultado de un mandato académico, en el repartimiento de asuntos, como veremos más adelante: "No se han olvidado de castigarle los ingenios académicos, y yo entre ellos, más por obediencia que por elección"<sup>24</sup>.

Por otra parte, la naturalidad con que Monipodio contempla recurrir a un tercero para hacer los versos, en esta inversión, nos hace recordar las constantes disputas por los plagios y autorías entre escritores. Así el caballero poco dotado, que deseoso de gloria poética, firma versos ajenos retribuidos generosamente, o el poeta que habiendo solicitado la ayuda de otros colegas, luego se apropia el trabajo y, por supuesto, lo cobra; a Juan Ruiz de Alarcón, por mencionar un caso, le costó un buen número de décimas alusivas a su corcovada figura y su mala fe el, según parece, haberse apropiado —y cobrado— unos versos sobre la visita del Príncipe de Gales en 1623<sup>25</sup>.

El ambiente académico que Cervantes conoció en Madrid, entre la primera y segunda redacción de la novela, distaba mucho de ser una apacible reunión de ingenios "pasando tan adelante las presunciones, arrogancias y arrojamientos, que por instantes no sólo ocasionaron menosprecio y demasías, sino también peligrosos enojos y pendencias, siendo causa de que cesasen tales juntas con toda brevedad"<sup>26</sup>. Efectivamente las academias madrileñas duraban poco tiempo y tenemos noticia de abundantes enfrentamientos en ellas, que llegaron a la espada y que Cervantes debió de presenciar. Disputas a causa de los vejámenes, por rencillas personales y por competencia profesional; Cervantes no logró ir en 1610 a Nápoles a formar parte de la academia allí creada por el Conde de Lemos, futuro dedicatario de las *Novelas ejemplares*, a pesar de que el elector de ingenios, Leonardo Lupercio Argensola, fuera su amigo<sup>27</sup>.

<sup>19</sup> "Más pregunto ¿qué sujeto más honroso y entretenimiento de más deleite puede tener un caballero que la poesía?" (SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida del toscano y parte compuesta por el doctor...*, 1615, f. 357).

<sup>20</sup> SÁNCHEZ, J., *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p. 15.

<sup>21</sup> El ms Porras está incluido en la edición de las *Novelas de Avall-Arce*, p. 303.

<sup>22</sup> SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Op. cit.*, f. 338.

<sup>23</sup> SALAS BARBADILLO, A., *Estafeta al dios Momo*, 1627, f. 163v.

<sup>24</sup> *Ibid.*, f. 164v.

<sup>25</sup> Las décimas, entre cuyos autores figuran Quevedo, Lope de Vega, Vélez de Guevara y Salas Barbadillo, están reproducidas junto al *Elogio descriptivo a las fiestas que la majestad del Rey Felipe IV hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623...*, Biblioteca de Autores Españoles, T. LII, p. 582.

<sup>26</sup> SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Op. cit.*, f. 63.

<sup>27</sup> RÍQUER, M., *Op. cit.*, p. 79.

Un poeta, o aspirante, para lograr la estima de los ámbitos académicos, no sólo debía mostrar habilidad en rimas y medidas y ser conocedor de la retórica, sino también estar en posesión de una erudición que mostrando su conocimiento del mundo clásico, diera el soporte y la justificación a su obra.

Maniferro, y ya nos referimos a la segunda situación descrita al principio, en su explicación y justificación de la escoba como instrumento músico, se limita a decir en el manuscrito Porras "que mayor melodía no la pudo causar Gorfeo cuando sacó a Arauz del infierno"<sup>28</sup>; sin embargo, en la redacción de 1613 ha aumentado considerablemente su erudición y nos habla de Negrofeo, Arauz, Marión y el inventor moderno, un Héctor de la música. ¡Parecería que estamos leyendo la parodia del prólogo de cualquier libro de vihuela! Allí, en precioso grabado tenemos a Negrofeo tañendo una voluminosa vihuela<sup>29</sup>, a Marión a lomos de un delfín "caballero sobre una mula de alquiler"<sup>30</sup>, y aun a Mercurio alado tañendo una tortuga. Dice en el prólogo Enríquez de Valderrábano que "músicos y poetas fueron, conviene a saber, Mercurio, Trismegisto, Orpheo, Lino, Museo, Amphion..."<sup>31</sup>; continúa el suyo Miguel de Fuenllana recordando a Orfeo "y en las academias de Atenas se tuvo tanta cuenta con la estimación de esta ciencia, que el que no sabía tañer y cantar, por sublimado que fuese en las letras, era despreciado sin la música"<sup>32</sup>, y acaba el suyo el que "se pica de ser un Héctor en la música", Diego Pisador: "Con muchas cosas que se hallarán buenas debe dar lugar a las que le parece no ser tales principalmente que los que fácilmente juzgan muchas veces condenan lo mejor"<sup>33</sup>.

Evidentemente Cervantes no se burla de los libros de vihuela, que de seguro alguno conociera. En casa de Cervantes, al menos desde 1568 hubo una vihuela<sup>34</sup> y entre sus conocidos también hubo "gallardos tocadores de vihuela" como Cristóbal Mosquera de Figueroa, miembro de la academia de Francisco Pacheco<sup>35</sup>. Los vihuelistas, en su intento de enraizar

su instrumento en la cultura clásica, y necesitando de una justificación de su arte, manejan con toda propiedad, bien que como músicos y no como filósofos, los conceptos y la iconografía vigente en su momento<sup>36</sup>, participan del pensamiento humanístico; reparemos que el último libro de vihuela publicado<sup>37</sup> y que lo fue más de veinte años después respecto de los demás, ya no contiene el mismo lenguaje. Esta iconografía, acompañada de más o menos erudición, está presente en todo tipo de literatura como garante del ingenio del autor, y es usual que los versos laudatorios pongan a la par al autor de turno con el héroe clásico correspondiente<sup>38</sup>. Para cuando escribe Cervantes la novela que nos ocupa, toda esa iconografía, que ha sido especialmente transmitida por el movimiento academicista, ha ido perdiendo en manos de poetastros su original significado y sentido, y cristalizando en fórmulas huecas con las que encubrir carencias, y recurso fácil precisamente para los laudos. La postura irónica de Cervantes ante tales hábitos la tenemos en el prólogo de la primera parte de *El Quijote*.

En los años de la primera redacción de *Rinconete* la vihuela está quedando reducida casi meramente a referencia literaria, aunque quizás todavía su práctica<sup>39</sup>, a círculos eruditos como la academia sevillana de Juan de Arguijo, en cuya *Silva a la vihuela* aparecen aludidos Negrofeo, Marión y el tebano. Sobre la presencia de Cervantes en las academias sevillanas, como la de Arguijo, no tenemos más que una presunción, la de Astrana Marín "aunque en ningún documento ni referencia consta que a ella concurriera nuestro escritor"<sup>40</sup>; sin embargo, cuando redacta la versión definitiva de 1613, Cervantes ya ha tenido

<sup>36</sup> Ver POPE, I., "La vihuela y su música en el ambiente humanístico" en *Nueva revista de filología hispánica*, año XV, 1961, nº 1-2, pp. 364-376.

<sup>37</sup> DAZA, E., *Libro de música en cifras para vihuela*, Valladolid, 1576.

<sup>38</sup> Naturalmente hay otros enfoques como es el uso de los personajes clásicos como arquetipos sobre los que proyectar distintas facetas de la naturaleza humana, cosa que llega hasta el presente. También el uso de esta iconografía como propaganda para justificar el poder del príncipe, ver STRONG, R., *Arte y poder*, 1973, ed. española Madrid, Alianza, 1988.

<sup>39</sup> Cierta pervivencia de la vihuela hacia 1600 se constata con el manuscrito *Ramillete de Flores*, BN. Mss. 6001, fechado en 1593. Ed. moderna y estudio a cargo de Juan José Rey, Madrid, Alpuerto, 1975; y el de la Biblioteka JagielloDska de Cracovia, Mus. Ms. 40032, finalizado hacia 1611.

<sup>40</sup> ASTRANA MARÍN, L., *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1948-1958, 7 vols., v. IV, p. 377.

<sup>28</sup> CERVANTES, M. de, *Op. cit.*, p. 307.

<sup>29</sup> MILÁN, L., *Libro de música de vihuela intitulado el Maestro*, Valencia, 1536.

<sup>30</sup> NARVÁEZ, L., *Seis libros del delphin*, Valladolid, 1538.

<sup>31</sup> VALDERRÁBANO, E., *Silva de sirenas*, Valladolid, 1547.

<sup>32</sup> FUENLLANA, M., *Orphénica Lyra*, Sevilla, 1554.

<sup>33</sup> PISADOR, D., *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552.

<sup>34</sup> ASTRANA MARÍN, L., *Op. cit.*, V, 2, p. 173.

<sup>35</sup> PACHECO, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos*, Sevilla, 1599, f. 43.

contacto con las academias literarias de Madrid en las que ya es la guitarra el instrumento omnipresente. La escoba "tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse" es una parodia de la guitarra.

Un personaje ubicuo en las academias madrileñas era Vicente Espinel. Cervantes y él coincidieron al menos en la Hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento desde 1609, año en el que ingresan ambos, además de Salas Barbadillo, Quevedo, Lope de Vega, Vélez de Guevara, y otros muchos<sup>41</sup>, congregación que por lo demás funcionaba como una auténtica academia. Con toda probabilidad también se encontraron en las academias patrocinadas por Félix Arias Girón, Pedro Manso y el Conde de Saldaña<sup>42</sup>. Espinel realmente debió de tener cierto protagonismo en la difusión de la relativamente reciente guitarra de cinco órdenes aportando su peculiar carisma; así Suárez de Figueroa le incluye entre los más celebrados tañedores de guitarra<sup>43</sup>. Durante mucho tiempo fueron tomadas como prueba de que Espinel había añadido un quinto orden a la guitarra, las palabras que Lope de Vega pone en boca de Gerarda en *La Dorotea*, "perdóneselo Dios a Vicente Espinel que nos trujo esta novedad [las décimas o espinelas] y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas"<sup>44</sup>. Cuando Lope de Vega publica estas palabras Espinel había fallecido hacía ocho años; entendemos que son a modo de reconocimiento hacia Espinel pero en tono humorístico pues la protesta de decencia proviene de una alcahueta, tercera en amores y reponedora de doncelleces. En vida de Espinel pocos se atreverían a enfrentarse a sus epigramas satíricos, razón por la que Cervantes en el *Viaje del Parnaso* le llama Zoilo "en parte", y añade "que en la guitarra tiene la prima y en el raro estilo"<sup>45</sup>, donde "prima"

significaría primacía. En cualquier caso estos testimonios indican que el nombre de Espinel estaba muy unido al nuevo instrumento como lo confirma Andrés de Claramonte, asiduo de las academias literarias, quien en el "inquiridión de ingenios invocados" de su *Letanía moral* dice: "el maestro Espinel reformador de las cinco órdenes de la vihuela y laureado poeta antiguo, famoso en sátiras"<sup>46</sup>.

Cervantes, en *El celoso extremeño*, muestra conocer muy bien la guitarra, el instrumento "más mañero y menos costoso"<sup>47</sup>, palabras muy similares a las que atribuye a la escoba, cuando de la ineptitud del esclavo negro dice que "no era capaz ni aun de hacer un cruzado", término con el que los guitarristas españoles designaban el acorde de Re mayor, que no es precisamente de los más difíciles<sup>48</sup>. Fácil es suponer que Cervantes conociera la guitarra desde la infancia, quizás a través del amigo de la familia Alonso Getino de Guzmán, "danzante y tañedor"<sup>49</sup> vinculado a la compañía de Lope de Rueda y de cierta relevancia en la juventud de Cervantes<sup>50</sup>, quien muchos años después resalta la presencia y función de la guitarra en el teatro y, cuando recuerda los tiempos de Lope de Rueda, escribe: "El adorno de teatro era una manta vieja [...] que hacía lo que llamamos vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo [...] Sucedió a Lope de Rueda, Navarro [...] sacó la música, que antes estaba detrás de la manta, al teatro público"<sup>51</sup>. Cervantes usó la guitarra en su teatro, como otros muchos autores, y la guitarra es un elemento más de los enseres de los comediantes, lo que debió ayudar no poco a la difusión del instrumento entre todas las clases sociales. Queremos resaltar que todas las clases sociales, puesto que la asociación de la guitarra a contextos de clases bajas, tanto en el mismo teatro como en novelas, junto con testimonios como el famoso de

<sup>46</sup> CLARAMONTE, A., *Letanía moral*, 1613.

<sup>47</sup> CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares II*, ed. Avallere-Arce, Madrid, Castalia, p. 189. En el manuscrito Porras no aparece esta expresión.

<sup>48</sup> Por las mismas fechas de la redacción de la novela, aparece el Alfabeto italiano, sistema de notación en el que se asigna una letra mayúscula a cada acorde, excepto el de Mi menor, el más sencillo de todos, que se señala con una cruz.

<sup>49</sup> ASTRANA MARÍN, L., *Op. cit.*, V. I, p. 441.

<sup>50</sup> CANAVAGGIO, J., *Cervantes*, Madrid, Espasa, 1987, p. 39.

<sup>51</sup> CERVANTES, M. de, *Ocho comedias y ocho entremeses*, Madrid, 1615, edición moderna de Sevilla, F. y Rey, A., Madrid, 1987, pp. 8-9.

<sup>41</sup> *Ibid.*, v. 6, pp. 320-326.

<sup>42</sup> *Ibid.*, v. 6, pp. 316-319. Para las academias literarias ver SÁNCHEZ, J. *Op. cit.* y también KING, W.F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963. Desde el punto de vista musical ROBLEDO, L., *Juan Blas de Castro*, Zaragoza, 1989.

<sup>43</sup> SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Op. cit.*, f. 193.

<sup>44</sup> VEGA, F. L. de, *La Dorotea*, 1632, edición moderna a cargo de Morby, E., Madrid, Castalia, 1980, p. 132.

<sup>45</sup> CERVANTES, M. de, *Viaje del Parnaso*, 1614. Edición moderna a cargo de Miguel Herrero, Madrid, 1983, p. 231.

Sebastián de Covarrubias<sup>52</sup>, ha llevado a implantar la idea, quizás tan legendaria como la de Espinel, de que la cortesana vihuela fue sustituida por la popular guitarra. Permítasenos algunas consideraciones: el que la guitarra fuera “el más mañero” y sobre todo “el menos costoso”, facilita ciertamente que hasta un “mozo de cuadra” pueda ser “músico de guitarra”, pero no impide que figure entre las pertenencias de un miembro de la nobleza<sup>53</sup>. Si la guitarra es utilizada en el entorno “popular” y semipicaresco descrito en *La ilustre fregona*<sup>54</sup>, también lo es en el entorno burgués de *Jornadas alegres*<sup>55</sup> de Alonso Castillo Solórzano, y aun incluso entre los músicos de corte<sup>56</sup>, entre los que el guitarrista Vicente Suárez, cuya academia alcanzó celebridad, llegaría a ser el preferido de Felipe IV para acompañar con su música los paseos en barca por el estanque de la Casa de Campo<sup>57</sup>. Por último, frente a la riqueza de los libros de vihuela no puede llevarnos a engaño la modestia del tratadito de Juan Carlos Amat, primer libro editado para guitarra<sup>58</sup>, testimonio de una guitarra desheredada de los lares vihuelísticos pero también testimonio incipiente de un nuevo estilo, hecho no por un mozo de cuadra sino por un polígrafo doctor, cuyos tratados de medicina tuvieron un regular éxito, a juzgar por sus reediciones a lo largo del siglo XVII, y cuyos brillantes *Aforismes catalans* fueron de frecuente lectura en las escuelas catalanas hasta entrado el siglo XX.

<sup>52</sup> COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611. Voz “guitarra”: “Instrumento bien conocido y ejercitado muy en perjuicio de la música”. Voz “vihuela”: “y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra”.

<sup>53</sup> KENYON DE PASCUAL, B., “Two Sixteenth-Century Spanish Inventories”, en *The Glavin Society Journal*, 49, 1996, pp. 198–203.

<sup>54</sup> CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares II*, ed. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, pp. 77–78. Repárese en el uso de la vihuela y el arpa para acompañar un soneto por gentes de más elevada condición.

<sup>55</sup> CASTILLO SOLÓRZANO, A., *Jornadas alegres*, 1626. Al final de cada jornada los viajeros se entretienen contando historias y cantando romances a una, dos y tres voces, con acompañamiento de guitarra.

<sup>56</sup> ROBLEDO, L., *Op. cit.*, pp. 50–54.

<sup>57</sup> MEMORIAL HISTÓRICO ESPAÑOL, T. XV, *Cartas de jesuitas*, p. 299: “SS.MM. pasan algunas tardes embarcados por los estanques de la Casa de Campo, y aferrado a su barco otro de músicos, variándolos; los que más agradan son los de la casa de Vicente Suárez.”

La mayoría de los músicos de corte eran en mayor o menor medida diestros guitarristas.

<sup>58</sup> CARLES AMAT, J., *Guitarra española*, Lérida, 1596.

La guitarra fue sin duda el instrumento favorito de los ambientes literarios de principios del XVII, cuando de acompañar la nueva música se tratara; que su presencia en las academias era significativa se constata por el hecho de que en los estatutos de la academia La Peregrina, escritos en el seno de la Academia de Madrid dirigida por Sebastián Francisco de Medrano pocos años después de muerto Cervantes, aparezca especificado el estudio de la guitarra: “Jueves tercero del canto de la guitarra al uso moderno”<sup>59</sup>. La Peregrina se quedó en proyecto, por lo que su ambicioso plan no tuvo realidad, pero es la expresión de las ideas, prácticas y aspiraciones del momento.

En definitiva, queremos apuntar la idea de que la sustitución de la vihuela por la guitarra no obedece a un “encanallamiento” de las costumbres ni a un empobrecimiento de la práctica musical, esta es una visión parcial de determinado uso de la guitarra que ha acompañado al instrumento a lo largo de toda su historia. La sustitución se inserta en un proceso mucho más profundo; la consolidación de la melodía acompañada frente a la práctica “antigua” de la polifonía encontró en la guitarra un eficaz soporte. El determinado uso de la guitarra al que nos referimos, en manos de mozos de cuadra acompañando zarzuelas y chaconas, bien puede haber sido difundido por el teatro, de manera que en la escena aludida de *La ilustre fregona* se hace música “al modo como se canta y baila en las comedias”<sup>60</sup> y el propio Cervantes atribuye a un tal Alonso Martínez la invención de una danza alegre “cantada a la manera que se usa en las comedias que yo vi en España”<sup>61</sup>. La presencia de la guitarra en la escena, mayoritariamente en los momentos de fiesta y baile es muy grande, y fácil que un entremés acabe con la guitarra en manos de algún personaje, acompañando canto y baile, como ocurre en casi la totalidad de los entremeses cervantinos.

En el entendimiento de que *Rinconete* es un entremés novelado, Yndurain asocia la escena del chapín, escoba y tejoletas al típico bullicio con que acaba el auto o paso<sup>62</sup>, y Casaldüero dice que “se canta y se baila”<sup>63</sup>, sin embargo, sin cuestionar la tesis del entremés, vemos que Cervantes nada dice de baile y

<sup>59</sup> MEDRANO, S., F., *La más célebre academia del orbe intitulada La Peregrina*, BN. Ms. 3889, f. 57.

<sup>60</sup> CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares*, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>61</sup> CERVANTES, M. de, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, en *Ocho comedias*, *Op. cit.*, 433.

<sup>62</sup> YNDURAIN, D., *Op. cit.*, p. 327.

<sup>63</sup> CASALDÜERO, J., *Op. cit.*, p. 110.

cuando Cariharta se mete “en danza” —“se metió en el corro” dice en el manuscrito *Porrás*— simplemente se anima a cantar sus propios versos. Podemos comparar la situación descrita por Cervantes con la que describe Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*, donde don Cleofás y el Cojuelo visitan una academia sevillana. En ella está presente lo más destacado de entre los poetas y literatos andaluces del momento bajo la presidencia de Antonio Ortiz Melgarejo, “ingenio eminente en la Música y la Poesía”. Tras el recitado de unos sonetos, se reparten “los asuntos para la academia venidera”. “Y sacando una guitarra una dama de las tapadas, templada sin sentillo, con otras dos cantaron a tres voces un romance excelentísimo de don Antonio de Mendoza, soberano ingenio montañés [...] Con que se acabó la Academia de aquella noche”<sup>64</sup>.

Alonso Castillo Solórzano, habitual de las academias literarias madrileñas, deja constancia de cómo podía discurrir una reunión académica en su novela *Las Harpías en Madrid*: “En breve tiempo se llenó la sala de poetas, de músicos y de los mayores señores de la corte, no faltando algunas damas que, de embozo, quisieron gozar de aquel buen rato por acreditarse de buenos gustos”. A continuación hay sucesiva alternancia de poesía, relato y música: “Comenzó la música a prevenir el silencio, y así, a cuatro coros, cantaron primorosos tonos en bien escritas letras, por los mismos académicos, acabada la música, que duró un buen rato, el presidente de la academia [...] mandó comenzar a leer versos de los asuntos que se habían repartido la academia pasada”<sup>65</sup>. Se lee una fábula sobre Acteón, diversa poesías de académicos y pretendientes y “volvió a atajar la música [...] cantose una letra escrita por el presidente y puesta en tono por el insigne maestro Capitán, que dio mucho gusto a todos”<sup>66</sup>.

Reparemos que en estas dos novelas, del género picaresco, los personajes presentes en las academias son reales, tanto en la sevillana como en la madrileña, en la que, además de la explícita referencia a Mateo Romero, la persona del presidente, “Belardo Visorrey del Parnaso, viceprotector de las Nueve hermanas, y el Fénix de la poesía”, es una alusión a

Lope de Vega. Mientras que en estas academias, de ilustres miembros, se cantan “romances excelentísimos” y letras de insignes poetas con tonos de no menos insignes músicos, en la inversión cervantina la escoba, el chapín y las tejoletas de bravos y rabizas acompañan —hacen “contrapunto”, término que por contraste acentúa lo chocante— a unas humildes seguidillas.

Cervantes ha colocado un espejo deformante frente a la realidad y, burlándose de él, también se burla indirectamente de la realidad misma, siempre haciendo uso de la ironía, cuya característica “es presentar determinadas realidades en términos de realidades contrarias (sindicato criminal — orden religiosa, encubridora de hurtos — cristiana devota, “abispones” — viejos honrados, etc.) y así la ironía puede abrir ante esas realidades una doble perspectiva”<sup>67</sup>. Nosotros hemos querido ver, entre los fragmentos de realidad que Cervantes ha reflejado, elementos del ambiente profesional que conoció, difícil y competitivo, en el que, en cuanto viejo soldado y con experiencia en duelos, no se arredraría en requerir la espada en altercados violentos como el sucedido entre Luis Pacheco de Narváez y Francisco Quevedo en la academia de Pedro Manso<sup>68</sup> o aquel del que da noticia Lope de Vega entre Pedro Soto de Rojas y Luis Vélez de Guevara cuando “llegó la historia hasta rodeles y guardar a la puerta; hubo príncipes de una parte y otra; pero nunca Marte miró tan opuesto a las señoras Musas”<sup>69</sup>, en la academia del conde de Saldaña en 1612, altercados que, por otra parte, eran frecuentes en la vida cotidiana. En cambio, resultaría problemático para un tartamudo como Cervantes<sup>70</sup> competir con la agilidad verbal de tanto ingenio.

Hemos reparado en aquellos momentos de la novela en los que más evidente nos resulta la mirada irónica al mundo académico, pero no son, quizás, los únicos. En el manuscrito *Porrás*, Rincón y Cortado son admitidos en la cofradía rufianesca por la reacción inmediata y violenta a un bofetón propinado, a indicación de Monipodio como prueba, por uno de los hampones, sin embargo en la redacción definitiva

<sup>67</sup> PREDMORE, R., L., “Rinconete y Cortadillo”, *Ínsula*, XXIII, n.º 254, 1968, pp. 17–18.

<sup>68</sup> ASTRANA MARÍN, L., *Op. cit.*, V, 6, p. 281.

<sup>69</sup> Citado en SÁNCHEZ, J., *Op. cit.*, p. 38.

<sup>70</sup> CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares*, *Op. cit.*, p. 63. En el “Prólogo al lector” describiéndose a sí mismo: “será forzoso valerme por mi pico, que aunque tartamudo, no lo será para decir verdades”.

<sup>64</sup> VÉLEZ DE GUEVARA, L., *El Diablo Cojuelo*, Madrid, 1641. Ed. moderna a cargo de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984, Tranco IX, pp. 156–160.

<sup>65</sup> CASTILLO SOLÓRZANO, A., *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas*, Estafa Tercera, Barcelona, 1631, f. 72.

<sup>66</sup> *Ibid.*, f. 79.



desaparece esta circunstancia, siendo admitidos los protagonistas por la demostración de su ingenio: "Ya sabemos aquí — dijo Cortadillo —, señor Monipodio, qué quiere decir 'ansias', y para todo tenemos ánimo; porque no somos tan ignorantes que no se nos alcance que lo que dice la lengua paga la gorja, y harta merced le hace el cielo al hombre atrevido, por no darle otro título, que le deja en su lengua su vida o muerte: ¡como si tuviese más letras un no que un sí!"<sup>71</sup>. Cosa similar sucede en las academias retratadas por Vélez de Guevara y Castillo Solórzano, donde los protagonistas, o unos poetas ocultos, son admitidos por la demostración de su ingenio. Además este breve discurso puede ser espejo de la solitud de un poeta para ingresar en una academia; baste recordar el "Memorial de un Poeta, para ser admitido como Académico" de Castillo Solórzano<sup>72</sup> y el satírico "Memorial pidiendo plaza en una academia" de Francisco de Quevedo<sup>73</sup>. Sorprende, después de todo, la apacibilidad del patio de Monipodio, donde todo se resuelve amigablemente entre los bravos sin llegar a los rodeos, frente al surgimiento de violencia en las academias reales.

El constante juego entre lo letrado y lo iletrado lleva a que Monipodio no sepa leer su propio libro de memoria, cosa que tiene que hacer Rincón; sin embargo se les recuerda a éste y a Cortado "que no faltasen el domingo de acudir a la lección y repartimiento", según el manuscrito Porras, y de manera más desarrollada en 1613, "que no faltasen el domingo, porque, a lo que creía y pensaba, Monipodio había de leer una lección de oposición acerca de las cosas concernientes a su arte"<sup>74</sup>. También fue "lección de oposición" el *Arte nuevo de hacer comedias* que Lope de Vega leyó en la Academia de Félix Arias Girón hacia 1609.

La pregunta de Ortega formulada al principio "¿es burla forzosamente una negación?" es contestada afirmativamente por Osterc quien a partir de un análisis de la obra cervantina según metodología del materialismo histórico, ve en la novela "una tremenda sátira encubierta con la capa de lo grotesco [...] dirigida contra la sociedad"<sup>75</sup>, pero nos parece

que peca de reduccionismo entender la obra de Cervantes como un documento no ya sociológico sino social. Igualmente reduccionista, desde un pobre psicologismo, sería entender las alusiones al mundo académico como una suerte de "ajuste de cuentas", nada más lejos de nuestra intención. Los escritores españoles importaron de Italia los nuevos usos académicos, teniendo como modelo no las ideas de Marsilio Ficino sino su aplicación por parte de literatos como Tasso y la Academia de la Crusca, pero fueron muchas las voces que lamentaron el carácter —¿podríamos decir pendenciero?— de los ingenios españoles que llevó al fracaso a todos los intentos. Dejando de lado las palabras de Suárez de Figueroa, realmente un "maledicente" como le llama Astrana Marín, ¡qué cosas dice de los músicos!<sup>76</sup>, podemos recordar las lamentaciones de Cristóbal de Mesa sobre las futilidades y pendencias académicas "porque se rigen por incierto norte, / sus poetas antiguos y modernos, / sin fruto que a España importe"<sup>77</sup> y "Si alguno de ellos hace una academia / hay setas, competencias y porfías / más que en Inglaterra o en Bohemia"<sup>78</sup>; y al mismo Lope de Vega cuando dice: "En las academias de Italia no se halla libertad ni insolencia, sino reprensión y deseo de apurar la verdad; si ésta lo es ¿qué pierde porque se apure, ni qué tiene que ver el soneto deslenguado con la oposición científica?"<sup>79</sup>. De esta manera la ironía cervantina encontraría la complicidad —¿y el amoscamiento?— de muchos de sus lectores, pero sería faltar a la verdad no ver el academicismo, ese academicismo renovador, reunión de hombres libres que diputan libremente, como sustrato y contexto en el que se desenvuelve ni más ni menos que nuestro Siglo de Oro. La burla, la cervantina y la que podamos apreciar

<sup>76</sup> SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Op. cit.* f. 195: "Más entre tantas alabanzas y honras se puede aplicar alguna mengua a los músicos, sobre ser muchos de ellos tan fantásticos y caprichosos, que jamás se puede saber cuando tengan humor de cantar y se hacen tal vez tanto de rogar que cantan con su obstinación desvanecida y después, cuando comienzan, nunca acaban" y "fueron los más de los músicos antiguos, tan amigos del vino como del canto" y "otro vicio principal suyo es que por momentos se deleitan en cantar antes lascivos Madrigales y Romances ridículos que motetes de Iglesia y cosas espirituales que les podrían causar la salud del alma".

<sup>77</sup> MESA, C. de, *El patrón de España*, Madrid, 1612. f. 187v.

<sup>78</sup> *Ibid.*, f. 218.

<sup>79</sup> VEGA, F. L. de, *Cinco ensayos sobre poesía*, Madrid, 1602–1642. Ed. moderna *Obras escogidas*, T. II, Madrid, Aguilar, 1964, p. 915.

<sup>71</sup> CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares*, *Op. cit.*, p. 245.

<sup>72</sup> CASTILLO SOLÓRZANO, A., *Donaires del Parnaso*, Madrid, 1624, f. 11v.

<sup>73</sup> QUEVEDO, F., *Obras*, B.A.E., T. XXIII, Madrid, 1946, p. 472.

<sup>74</sup> CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares*, *Op. cit.*, p. 271.

<sup>75</sup> OSTERC, L., *La verdad sobre las novelas ejemplares*, México, 1995, p. 165.

nosotros, no es desde luego negación, es profundamente lúdica.

La tan debatida ejemplaridad de estas novelas, evidente desde el punto de vista del género y la técnica narrativa, ha llevado a autores como Américo Castro, considerando la ejemplaridad desde un punto de vista moral, a ver en el Cervantes de 1613 a un autor que por fin ha conocido el éxito, con la primera parte de *El Quijote*, que paladea "las dulzuras de sentirse reconocido por príncipes de la iglesia y por grandes de España"<sup>80</sup> y que atempera el lenguaje crítico de sus primeras obras. De esta manera tanto *El celoso extremeño* como *Rinconete y Cortadillo* "hubieron de ser muy podados y repeinados al ser impresadas aquellas novelitas, porque ambas habían nacido orientadas por el libre ánimo de su autor"<sup>81</sup>. Por lo que a nuestra novela se refiere, lejos de podar, incorporó elementos procedentes precisamente de ese entorno literario, asociado al poder, que se le había vuelto supuestamente tan favorable. Todos los pasajes de *Rinconete y Cortadillo* que hemos comentado no aparecen, o apenas están esbozados, en la primera redacción sevillana por lo que entendemos que la materia prima que Cervantes ha incluido en la definitiva de 1613 procede de las academias madrileñas, de las que además tenemos alguna seguridad de la presencia de Cervantes en ellas. No podemos concluir a partir de nuestro propio análisis que Cervantes se volviera más timorato, menos libre ni más propenso a concesión alguna.

Por último, apuntamos una reflexión que desborda el objetivo de estas páginas; la presencia de música y poesía en el patio de Monipodio viene a confirmar lo

<sup>80</sup> CASTRO, A., "La ejemplaridad de las novelas cervantinas", 1948, en *Hacia Cervantes*, Madrid 1957, 3ª edición 1967, p. 465.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 471.

evidente y sabido, la estrecha colaboración y convivencia entre músicos y poetas en todos los ámbitos, y por supuesto también en el académico. Puesto que España careció, aunque no de forma tan dramática como lo expone Cerone<sup>82</sup>, de academias musicales, las ideas humanísticas que impulsaban una nueva música, una nueva relación entre palabra y música, y que tenían acomodo y difusión en las academias musicales en Italia, o de poesía y música como la parisina de Jean Antoine de Baïf, encontrarían en España su lugar en las academias literarias que también eran, en buena medida, musicales; puede servir de ejemplo el prólogo que Mosquera de Figueroa hizo para la música de Guerrero<sup>83</sup>, ambos retratados por Pacheco.

El final de la novela es un breve epílogo en el que Rincón y Cortado deciden abandonar aquella vida, aunque sin prisa, y el lector es alejado de los rufianes, cofrades poetas y músicos del patio de Monipodio, tan sorprendido y admirado como Rincón y Cortado de los sucesos vistos y de los disparates oídos. Cervantes no cierra la novela y "deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquellos de la infame academia"<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> CERONE, P., *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613, p. 151. "De todas estas ocasiones y comodidades para más fácilmente deprender y de presto, la España es harto falta; lo cual vemos por ejemplo en esta Corte, pues entre tantos caballeros, marqueses, duques y príncipes que moran en ella, no hay ninguno (que yo sepa) se deleite de música, ni quien dé comodidad para hacer estas academias."

<sup>83</sup> GUERRERO, F., *Canciones y Villanescas*, Venecia, 1589, p. 12. "El cual [Guerrero] fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la poesía con ligereza tardanza, vigor blandura, estruendo silencio, dulzura aspereza, alteración sosiego, aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra."

<sup>84</sup> CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares*, *Op. cit.* p. 272.