

Regímenes acústicos y cartografías sonoras en *Don Quijote de la Mancha*

A Dissertation
SUBMITTED TO THE FACULTY OF THE
UNIVERSITY OF MINNESOTA
BY

Javier Zapata Clavería

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

Advisers:

Dr. Nicholas Spadaccini
&
Dr. Raúl Marrero-Fente

June 2023

© Javier Zapata Clavería 2023

Agradecimientos

Esta tesis doctoral no habría llegado nunca a buen puerto sin el apoyo de amigos, profesores y familiares.

En primer lugar, me gustaría agradecer a los miembros de mi comité: a mis directores de tesis, Nicholas Spadaccini y Raúl Marrero-Fente por ser una fuente inagotable de conocimiento y de ayuda a la que pude acudir siempre que fue necesario, a Ana Forcinito por su apoyo constante y a Sarah Chambers por su generosidad.

A todo el departamento de español y portugués de la Universidad de Minnesota y al equipo editorial de *Hispanic Issues*. Al *Center for Premodern Studies* y al *Center for German & European Studies* por su ayuda y su trabajo en seguir expandiendo el interés por el mundo de la temprana modernidad. Al departamento de estudios hispánicos de Oberlin College, especialmente a Patty Tovar, Ana María Díaz Burgos, Sergio Gutiérrez, Ana Cara y a Patrick O'Connor.

Gracias a todos mis compañeros doctorandos, especialmente a mis “mentores” que hicieron todo más fácil cuando llegué: José Aguirre, Erma Nežirević, Celia Bravo, Mario Cossío y Mónica de la Fuente. Gracias a Collin Diver, Olga Salazar, Camille Braun, Yoko Hama, Ariel Arjona, Thiago Santana, Sara Gardner, Jun Takahira, Raegeom Lee y Carlos Villanueva por brindarme su amistad.

No puedo olvidarme de las amistades del otro lado del charco. Cecilia Jiménez Ferres, porque me enseñó a amar el barroco. Fran Avilés, Raúl Fernández (Piro) y Gonzalo Larumbe por ser los mejores compañeros de viaje tanto en el mundo real como en el virtual. A la cuadrilla del *Imperial Pavía*: Francisco Alvarado, David Arias, Bernardo Cañón, Jesús García, Juan Antonio Parejo y Pedro Reig, por haber convertido Madrid en plaza de pobres pero honrosos soldados y con quienes he aprendido el verdadero sentido de la camaradería. A Laura Sanjuan por enseñarme la Sierra de Guadarrama. Tampoco puedo olvidarme de todos aquellos que desde la distancia siempre reservaron un poco de su tiempo para mí: Víctor Sánchez, Elías Santos, José Paños y Paco Castillo.

A toda mi familia. A mi padre Miguel y a Almudena por su apoyo incondicional, sobre todo cuando menos lo merecía. A mi madre María Teresa por enseñarme el placer de la lectura

desde pequeño. A mi hermana María por haber despertado en mi la pasión por el mundo clásico y la literatura, nunca nadie tendrá mejor *cicerone*, ni en la vida ni el Prado. A mi hermano Miguel, por ser un referente en lo académico y en lo personal. A mi melliza Violeta por ser un ejemplo por su trabajo infatigable y su lucha ante las adversidades. Y a mis sobrinos: Clara, Javi, Iago, Adrián, Candela y Paula.

A Félix Zamora Gómez, para quien no hay líneas suficientes para expresar todo lo que le aprecio y todo lo que le debo. Por las infinitas horas de charla con él, desde lo más prosaico hasta lo más elevado, por compartir desde delirios de grandeza adolescente hasta crisis de adultos expatriados. Por hacerme saber que estés donde estés, siempre serás hogar. Finalmente, gracias a Emma porque su cariño y su apoyo durante estos años han sido infinitos y, porque sin ellos, esta tesis jamás se hubiera escrito.

Tabla de contenidos

Introducción	1
Capítulo 1: Trauma acústico e inscripción autorial en <i>La historia del cautivo</i>	12
<i>La venta como espacio oral y aural</i>	12
<i>Los traumas de Lepanto y Argel en la marca oral</i>	21
<i>Afasia del trauma</i>	26
<i>Argel y el sonido del horror</i>	41
Capítulo 2: Distopía sonora y voces espectrales en la canción desesperada de Grisóstomo	50
Capítulo 3: Sonidos y voces en la configuración de algunos personajes femeninos a través de Ovidio y la tradición grecolatina.....	93
<i>Las metamorfosis de Cervantes</i>	96
<i>Marcela: De Galatea a Anaxárete</i>	99
<i>Eco: Voces veladas</i>	114
<i>Altisidora: Entre Dido y Eurídice</i>	131
Capítulo 4: Sonidos teatrales	142
<i>Las bodas de Camacho y Quiteria: Lo-fi Baroque</i>	144
<i>Retablos sonoros: vuelta al trauma acústico</i>	161
Conclusión	177
Bibliografía	181

[...] quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?

(Don Quijote de la Mancha. Prólogo)

Introducción

El sonido en la producción literaria de Cervantes ha sido examinado principalmente desde una perspectiva musicológica y también desde la relación del autor con el mundo musical, abordando los instrumentos y estilos musicales que abundan en su obra, así como la posible experiencia que Cervantes pudo tener como músico aficionado. Desde los trabajos de Miguel Querol Gavaldá y Adolfo Salazar a mediados del siglo pasado, la perspectiva musical ha sido una pieza fundamental para entender el complejo entramado narrativo de la obra cervantina.

En épocas recientes, con la aparición del “giro acústico” y a partir de los paisajes sonoros de Schafer, el escrutinio de la obra cervantina ha experimentado un nuevo tipo de análisis donde la experiencia aural y la esfera acústica en su totalidad han sido el objeto de estudio. Pensamos en los ensayos y trabajos de Chad M. Gasta, Christina Baker sobre la dimensión oral y la manipulación sonora en Cervantes. Fuera del ámbito cervantino también debemos señalar a Enrique García Santo-Tomás en *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe II* donde dedica un pequeño apartado a los avances de la acústica en las ciudades y su impacto en la producción literaria o *Hearing Voices* de Sara Finley, quien analiza la poesía de Sor Juana Inés y su “engagement with other nonmusical sounds” (2). Partiendo de una premisa similar a la de

Finley, la idea de esta tesis es emprender un recorrido paralelo por novela cumbre de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, atendiendo a la esfera sonora que agrupa tanto los sonidos del texto como aquellos que pudieron afectar la vida del autor y dejar una huella acústica tanto en su obra literaria como en su biografía.

Mientras se terminaba esta tesis, han aparecido nuevas y muy sugerentes publicaciones en torno al sonido y Cervantes, tales como los artículos en torno al sonido en el *Persiles* de Ignacio Arellano-Torres o Nieves Rodríguez-Valle. Más recientemente, en el *Bulletin of Spanish Studies*, han aparecido extraordinarios artículos en torno a Cervantes y la esfera sonora escritos por Luis F. Avilés, Mercedes Alcalá Galán y Paul Michael Johnson. Próximamente, además, aparecerá un volumen editado por Víctor Sierra Matute llamado *Soundscapes of the Early Modern Iberian Empires* y que será publicado por la editorial Routledge. Aunque todos estos pueden entrar en conversación directa con la presente tesis, las fechas no han permitido coincidir en tiempo para poder incluirlos, pero demuestran la importancia y el auge de los estudios sonoros y el rico horizonte intelectual que estos nos proveen a la hora de revisitarse la obra del autor alcalaíno, así como el resto de las producciones auriseculares.

En el ámbito anglosajón, este tipo de aproximación ha sido mucho más prolija, pero en tónica general, podemos afirmar que los estudios del paisaje sonoro son un campo que ha cobrado especial relevancia en los últimos años y que ha abierto caminos alternativos para explorar el pasado desde una perspectiva nueva. Sin embargo, la complejidad de establecer un marco de estudio disciplinario en torno al tema de la acústica ha llevado a varios especialistas a plantearse si en las últimas décadas estamos asistiendo a un verdadero “giro acústico” en el campo de los estudios culturales. Las dudas y las propuestas a esta pregunta han sido

heterogéneas y variadas debido a la multidisciplinariedad del propio campo y a las bases teóricas de las que se nutre ya escapan a cualquier intento de crear categorías fijas. El problema que aquí subyace es la cuestión del origen y la naturaleza del sonido. Hay dos enfoques principales para este problema. Por un lado, quienes han estudiado el sonido desde una perspectiva ontológica y preocupados por establecer si existe un “ser” acústico fuera de la esfera de la significación (Cox, Hainge). Por otro lado, están quienes entienden que el objeto acústico solo puede manifestarse a través de su dimensión fenomenológica, es decir, solo en relación de dependencia con el público que lo percibe activamente y centrado en la actividad de escuchar (Ihde, Chion, Nancy).

A pesar de dialogar con las posibilidades de ambas propuestas, esta disertación pretende tener un acercamiento más parecido al del segundo grupo ya que la aproximación fenomenológica es la que nos permite trazar una relación entre sonido y cuerpo. Desde esta premisa, asumimos que la experiencia del oyente varía en relación con su estado físico, su posición jerárquica en torno a la fuente de sonido, su nivel de atención, así como su estado emocional y el sistema de códigos culturales que le predisponen a la experiencia aurál.

Por ello, esta relación entre sonido y cuerpo será fundamental a lo largo de los cuatro capítulos de la presente tesis. En el primer capítulo y parte del cuarto, por ejemplo, se verá como la evocación sonora tiene un impacto sobre el cuerpo de los personajes ficticios a través de la experiencia corporal propia de Cervantes en su cautiverio en Berbería y su participación en la batalla de Lepanto. El primer capítulo se centrará especialmente en el efecto de los sonidos y el ruido de la ciudad de Argel, donde el autor pasó cinco años tras ser capturado por corsarios en su vuelta a España desde Italia. En varios documentos de la época, dicha ciudad es representada como el centro neurálgico del tráfico de esclavos del Mediterráneo y vemos cómo el bullicioso

entramado urbano de sus calles contenía un paisaje sonoro muy particular debido a su gran densidad de población, a la gran actividad comercial, así como a la multitud de lenguas que allí se hablaban.

Y es que muchos autores consideran que comenzó a concebir el Quijote durante este periodo de cautiverio en las mazmorras de Argel. Esta experiencia sería crucial en el futuro del autor ya que se vería reflejada no solo en su obra cumbre sino en el resto de su producción literaria.

En su introducción al primer libro de *Don Quijote*, el autor español reconoce las penurias que sufrió durante su estancia en la cárcel de Sevilla donde intentó seguir escribiendo y “donde todo ruido triste encuentra su sitio” (DQ, Introducción). Si bien estas experiencias de cautiverio han sido analizadas a través del estudio del trauma y la memoria (Garcés 2005), en el primer capítulo pondremos en conexión las relaciones sonoras de Lepanto y Argel que hace Cervantes con el estudio de algunos pasajes relacionados con el sonido en la *Topografía de Argel* de Antonio de Sosa. El motivo por el que acudimos a fuentes primarias es porque consideramos que la perturbación que sufre la memoria de Cervantes (a través de la figura del cautivo en la novela) debido a la evocación de los sonidos de Argel, le genera un estado de afasia donde, como víctima del trauma, no es capaz de expresar la experiencia vivida ya que ésta excede a los límites del lenguaje.

El capítulo profundiza en la idea de que el sonido es un elemento clave en la configuración de dicho trauma y analizará cómo el ruido y la violencia están estrechamente relacionados ya que éstos tienen un papel fundamental en la producción y gestión del miedo en contextos de guerra. Bajo esta premisa subyace el concepto de elementos “tanatosónicos”,

término acuñado por Daughtry para definir la fusión extrema de violencia y sonido como experiencia sensorial en los sujetos expuestos a conflictos armados.

De esta concepción necropolítica del sonido también se nutre gran parte del análisis del segundo capítulo, el cual tiene como objetivo analizar la esfera acústica construida en las primeras estrofas del poema de la denominada *Canción desesperada de Grisóstomo* que tiene lugar en el capítulo XIV del libro primero de *Don Quijote*. Nuestra hipótesis es que, en dicho pasaje, Don Quijote reconstruye una suerte de Arcadia a la manera de Sannazaro y Virgilio. Sin embargo, si en el caso de estos últimos este espacio se trata de una representación idealizada del mundo rural, el episodio Cervantino revertirá los códigos clásicos y renacentistas para crear una Arcadia distópica a través de los elementos sonoros.

Si bien dicho episodio ya ha sido leído como una crítica cervantina de los valores que la literatura había dotado al mundo pastoril, aquí se reforzará esa idea a través de la experiencia sensorial acústica y del tejido sonoro que se construye a través del elemento lírico. Para ello, se analizarán elementos tales como ruidos, voces espectrales, onomatopeyas o cacofonías, prestando atención a la dimensión semiótica que estos presentan dentro del poema.

Dichos elementos componen un espacio semi infernal que preceden a la realización de un ritual necromántico por parte de los amigos del difunto Grisóstomo para traer a éste de vuelta a la vida. En este ritual, el sonido tiene un papel fundamental ya que primero se apelará a las formas sonoras del inframundo para después, mediante la lectura del poema, se ventriloquice al cadáver y así éste pueda recuperar una voz muerta en el mundo de los vivos.

Mediante esta operación, consideramos que Cervantes convierte a Grisóstomo en lo que Chion denominó en teoría fílmica como *acousmètre*, esto es, una voz o sonido que se escucha,

pero cuya fuente no se ve. Es decir, se trata de una presencia sonora que está presente en la obra, pero cuya fuente no es visible en la pantalla o escenario. Chion argumenta que el *acousmètre* es una figura importante en el cine y otros medios audiovisuales, ya que esta voz está dotada de omnipresencia, omnipotencia y omnisciencia. En este sentido, la *voz en off* de las películas sería el paradigma de esta voz acusmática y tiene la capacidad de guiar la narración y manipular al espectador. Por este motivo, tradicionalmente este tipo de voces eran articuladas por hombres mientras que la voz femenina ha estado ligada a un cuerpo físico específico y visual para delimitar su agencia.

Y esto es justamente lo que consideramos en este segundo capítulo, que este ritual necromántico tiene como objetivo que Grisóstomo se convierta en esta figura de autoridad sonora para imponer su narrativa contra Marcela, quien lo ha rechazado y ha decidido ser libre viviendo como pastora en el monte.

Pero Cervantes, siempre ávido de romper con la tradición y con las expectativas del lector, construye todo este relato para inmediatamente después desmontarlo y demostrar su crítica a la hegemonía de la voz (*acousmètre*) masculina y lo hace a través de la voz de Marcela. Por ello, en el tercer capítulo ahondamos en cómo Cervantes se arma de los mitos grecolatinos, principalmente a través de Ovidio para construir una alternativa a estas voces masculinas predominantes y crear un espacio de emancipación de la mujer en su obra.

En los últimos años, se ha puesto en evidencia la trascendencia de la esfera sonora y de la voz dentro de la obra del poeta romano. Tal es el caso de Lynn Enterline, quien ha abordado la cuestión de la voz femenina y su relación con la representación del cuerpo en Ovidio y en autores del renacimiento inglés que se inspiraron en éste. Del mismo modo, en este tercer

capítulo se examinará cómo la voz femenina, en ciertos pasajes del Quijote, mantiene estrategias similares y se reorganiza en nuevas fórmulas que ayudan a Cervantes a insertar la problemática del cuerpo femenino dentro de la tradición literaria occidental utilizando como referencia los mitos ovidianos.

Para entender como interpretamos la articulación de la voz en este capítulo debemos alejarnos totalmente de la idea que vimos con la voz de Grisóstomo ya que, a diferencia de la voz acusmática, aquí abordaremos el concepto de voz de Adriana Cavarero quien defiende que “The voice belongs to the living; it communicates the presence of an existent in flesh and bone; it signals a throat, a particular body” (3). En el contexto de la expresión vocal, Cavarero defiende el concepto de “embodied uniqueness” para referir la idea de que la voz de cada individuo es única y, a diferencia de la mirada, es unívocamente relacional con el entorno, lo que hace que la voz siempre sea un elemento que subjetive al emisor. Cavarero argumenta que esta singularidad a menudo se ignora o se devalúa en los enfoques tradicionales del lenguaje y la comunicación, los cuales priorizan la universalización de los conceptos sobre las experiencias individuales, generando una supremacía de la semántica sobre la fonética y, usa como ejemplo, gran parte de la tradición grecolatina a través de la mitología.

Este tipo de aproximación al fenómeno vocálico y su relación con el cuerpo propuesto es sobre el que trabajaremos en este capítulo y, además, argumentamos que el uso de este tipo de voz encarnada le sirve a Cervantes para reapropiarse de varias figuras femeninas de la mitología grecorromana para subvertirlos y dotarlos de nuevos significados. Para ello analizaremos los

paralelismos entre figuras como Luscinda, Marcela o Altisidora y sus equivalentes con Eco, Anaxárete y Dido.

Finalmente, en el capítulo cuarto, analizamos el sistema de códigos sonoros y su uso para la manipulación del espectador y cómo estos nos ayudan a entender parte de la concepción que Cervantes tenía del teatro áureo. Es bien sabida la complicada relación que el autor alcalaíno tenía con los nuevos modos de representación dramática que estaban surgiendo en los siglos XVI y XVII, principalmente a raíz de la aparición de Lope de Vega dentro del panorama teatral (Spadaccini 28). Para ello analizaremos el famoso episodio de las bodas de Camacho y Quiteria, así como el célebre episodio del retablo de maese Pedro. En el primero de ellos, Cervantes condensa las cualidades de la denominada “fiesta barroca”, esto es, una celebración que involucraba alguna forma de representación donde se manifestaba el derroche de poder y la opulencia del anfitrión que la organizaba. En este sentido, la fiesta barroca no sólo se trataba de una reunión social o cultural, sino que también era una forma de exhibir y consolidar el estatus y el poder político de la élite, desplegando para ello, todo un arsenal de herramientas sensoriales que facilitaban dicho objetivo.

Sin embargo, los límites de la representación de dicha fiesta barroca no se constreñían al espacio teatral. En la sociedad del XVII se desarrolló y expandió el concepto de *theatrum mundi* el cual sugiere que la vida humana es una obra teatral, donde cada persona tiene un papel que desempeñar. En este escenario, la realidad se convierte en una obra de teatro y los seres humanos son los actores que interpretan sus papeles.

Cervantes hace esta conexión entre el mundo como teatro y la experiencia sensorial cuando nos muestra los festejos de la boda de Camacho como una representación teatral de la

jerarquizada sociedad barroca, donde aquellos con los recursos necesarios pueden comprar voluntades. La comida, los olores o la danza forman parte del arsenal que la cultura dirigida (como la definía Maravall) podía ser utilizar para la alienación de sus miembros. En este capítulo nos centraremos en los sonidos y en el paisaje sonoro que este tipo de manifestaciones articulan y cómo interactúan con el entorno dentro de la obra y en la propia experiencia de la lectura.

Y es que abordamos esta tesis con la premisa que cualquier acto de lectura es un acto (en mayor o menor grado) sinestésico. Si bien la lectura no genera el fenómeno vibracional que el sonido ejerce en el mundo material, la voz interna que emana de la lectura tiene la capacidad de “blurs the boundaries between these sensorial distances and properties, provoking synesthetic effects” (Pinet 467). La lectura se convierte, por tanto, en un proceso multisensorial que permite al lector introducirse en la experiencia del paisaje sonoro que Cervantes construye dentro de la novela. Utilizamos el término paisaje sonoro (soundscape) introducido por el compositor canadiense R. Murray Schafer en su libro *The Tuning of the World* (1977), y el cual refiere al ambiente acústico total de un lugar determinado, que incluye todos los sonidos que se pueden escuchar en ese lugar y que interactúan entre sí. Schafer argumenta que los sonidos del paisaje sonoro son tan importantes para la experiencia de un lugar como los elementos visuales o arquitectónicos.

Sin embargo, entendemos que, al existir la mediación de la escritura a la hora de reconstruir estos paisajes sonoros en la novela cervantina, debemos también atender que el resultado de dicha mediación genera un sistema de correlación semiótica y, por ello, entendemos que estos paisajes sonoros cervantinos también están codificados por un régimen acústico.

El régimen acústico refiere a la manera en que los sonidos están organizados y regulados en un momento y tiempo determinados. Este concepto implica que el sonido no es simplemente una propiedad física del entorno, sino que está en constante interacción con las personas que lo escuchan y con la cultura en la que se encuentra, influyendo en la forma en que los oyentes de dicho paisaje perciben el mundo que les rodea. Por ello, todo acceso a este régimen estará sujeto tanto a la estructura de símbolos de dicho régimen (estático) cómo a la interacción, trasvase e interpretación de éste producida por el acceso de oyentes que aportan un sistema de significación acústica diferente al del régimen establecido (dinámico).

Es por este motivo que debemos señalar los diferentes paisajes sonoros que analizamos en esta tesis no pertenecen exclusivamente al mismo dominio aural. Mientras que, por ejemplo, los capítulos dos, tres y parte del cuarto, abordan el paisaje sensorial como un proyecto estético/político en la novela de Cervantes, los capítulos uno y cuarto apuntan a la esfera sonora como una manifestación del subconsciente de la figura autorial y, por tanto, su propio análisis debe ser acometido desde una perspectiva diferente, más cercana al psicoanálisis y al estudio del trauma.

De la misma manera que en *Don Quijote* existen multiplicidad de relatos, narradores, perspectivas, tradiciones y un sinfín de estrategias dialógicas que ensanchan la novela a horizontes nunca antes alcanzados, los paisajes sonoros de la novela presentan la misma dimensión poliédrica, en el cual confluyen oralidad, materialidad, corporalidad, memoria y representación. Esta tesis tiene el objetivo de poner en evidencia la importancia que estos espacios sonoros tienen a la hora de proveernos de nuevas lecturas al ya complejo entramado

narrativo de la novela y ampliar la discusión de los paisajes sonoros hacía otras obras de la temprana modernidad castellana.

*(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe*

(Alejandra Pizarnik)

Capítulo 1: Trauma acústico e inscripción autorial en *La historia del cautivo*

La venta como espacio oral y aural

El pasaje principal sobre el que pivota la experiencia argelina de Cervantes es la sobradamente conocida “Historia del cautivo” que encontramos a partir del capítulo XXXVII de la primera parte de la novela. Este pasaje, uno de los más importantes de libro, hace las funciones tanto de obra ficcional como autobiográfica y es, posiblemente, una de las fuentes más importantes de las que extraer algunas conclusiones sobre la importancia de la esfera sonora dentro de la producción cervantina.

Antes de conocer a Ruy Pérez de Viedma, Don Quijote y Sancho regresan a la venta de Juan Palomeque. Esto es un hecho importante ya que este tipo de lugares son recurrentes en la obra de Cervantes y son centro nodal no solo para la interacción de personajes de diversa índole sino como punto de desarrollo y culminación de tramas donde la experiencia oral es más propicia para ser escuchadas en una época en la que la transmisión escrita era un medio reservado para las élites (Gasta 359).

Las investigaciones en torno a la venta como lugar fundamental para entender el complejo entramado narrativo que Cervantes propone en su principal obra han señalado estos espacios como manifestaciones del fenómeno teatral en los que el autor inserta narrativas paralelas dentro de la trama principal.

Maravall observó como la venta podía ser entendida como una extensión del tópico barroco *Theatrum mundi*, la representación del mundo como mesón (Maravall 319). Esta naturaleza teatral o performativa de la venta/mesón proviene de ser el lugar donde diversas clases y actores sociales convergen y donde se dan rienda suelta a narraciones y situaciones donde se subvierte el orden que rige de puertas hacia afuera. Maravall, sin embargo, pasa por alto la relación de estos espacios en la obra de Cervantes y se centra en su importancia dentro de la picaresca. Esto, lejos de ser una omisión deliberada, responde a que este tipo de espacios fueron una constante literaria que pretendía reflejar el mundo urbano, relacionado al hampa y a la corrupción.

Las ventas, al contrario del mesón, son espacios generalmente atribuidos al mundo rural; lugares de paso ubicados en los caminos que vertebraban la administración imperial y de los que Cervantes era bien conocedor por su labor como comisario real de abastos. Está relativamente bien documentada esta etapa del escritor, quien tuvo que transitar frecuentemente los caminos de Madrid a Andalucía atravesando La Mancha entre los años 1587 y 1602 (Cabello Nuñez 17) y cuya labor burocrática también le situó en ciudades como Lisboa y Valladolid (Megías 12) en su actividad de recolector de impuestos para la financiación del proyecto militar de Felipe II de La Gran Armada.

Esta experiencia por caminos y senderos de la Castilla profunda debieron tener un gran impacto en Cervantes y su posterior producción literaria. El escritor experimentó de primera mano el mundo rural y pudo entrever los entresijos de las poblaciones alejadas de las grandes urbes imperiales. Experiencia no exenta, sin embargo, de problemas que le llevaron a tener diversos pleitos con la justicia y por los que acabó en al menos tres ocasiones (de las que se tenga constancia documental) con sus huesos en cárcel (López del Paso 48). En estas largas jornadas de viaje de pueblo en pueblo, recaudando impuestos, Cervantes tuvo que pasar no pocas noches en esas ventas rurales que tanta importancia adquirirían posteriormente en su *Quijote*. La realidad que en ella nos muestra está, sin embargo, alejada de otras manifestaciones que sus contemporáneos dejaron plasmadas en diversas obras literarias. Rafael González Cañal en su extenso recorrido sobre la representación de la venta en la literatura aurea señala que:

[...] es un lugar inseguro y peligroso, que sirve de refugio a personajes que huyen de la Justicia o a los bandoleros y salteadores. Además, los venteros, que siempre se les tacha de ladrones, suelen estar conchabados con ellos, o bien son cuadrilleros de la Santa Hermandad o cómplices de la Justicia. *Las ventas tienen siempre una connotación negativa*. Son lugares apartados en medio del camino real, por donde pasan todo tipo de personajes. Las incomodidades, la suciedad y la comida adulterada son los tópicos que se repiten: chinches y piojos, gato por

liebre, grajo por palomino, rocín por ternera y vino aguado son las quejas de los viajeros.¹ (143)

Si el mesón y la posada urbanos se representaban como lugares de encuentros entre pícaros y rufianes, la venta rural no escapa de este tópico de conciliábulo de personajes de mal vivir y si bien las ventas en Don Quijote no escapan a algunas de estas características al contener personajes de dudosa reputación (o al menos estereotipados y constituidos en personajes que rozan lo grotesco, como el caso de Maritornes). Sin embargo, lo que nos interesa especialmente es la función que la venta tiene como espacio transformativo y la incidencia acústica que emana de él para dicha transformación.

En la literatura picaresca, la venta ha funcionado como espacio donde el protagonista hace su primera toma de contacto con la cruda realidad social de la época y en donde aprende las artimañas para sobrevivir en ella. En el caso del *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, la posada es el lugar donde el protagonista a través de “trifulcas, reyertas, regateos, y trampas, y robos, y estafas” (Oleza 31) aprende las maneras que lo llevarán a convertirse en un bribón y mediante las cuales consigue medrar socialmente.

Pero no es la función transformativa de los personajes a nivel diegético lo que nos interesa de la venta, sino la posibilidad de que esta se constituya como un nexo de narraciones extradiegética, metadiegética y autodiegética y las formas que lo hace a través de la experimentación acústica que contiene y como espacio de narración del testimonio.

¹ La cursiva es nuestra

La relación autobiográfica entre Cervantes y la *Historia del cautivo* que aparece a lo largo de los capítulos XXXVII y XLII ha sido extensamente estudiada desde infinidad de perspectivas. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es la relación testimonial y su imbricación con el relato ficcional y la auto inclusión del propio autor dentro de la narrativa a través del personaje del cautivo retornado de Argel.

En 1571 Cervantes participó en la Batalla de Lepanto a la que definió en sus *Novelas ejemplares* como “la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros”. Lepanto representaría un doble punto de inflexión en la vida del escritor. En primer lugar, por el honor que conllevaba haber formado parte de la definitiva victoria cristiana sobre la todopoderosa armada del Imperio Otomano. Honor que, sin embargo, acarrearía otros efectos colaterales como la pérdida motriz de su mano izquierda (que no pocas burlas le costaría en las luchas intestinas que se sucedían entre la élite literaria de la Villa y Corte) y una constante sensación de pérdida melancólica ya que, a pesar de la gloria, Cervantes jamás alcanzaría la dicha y el ascenso social que creyó merecer por su participación en la derrota del Turco. En segundo lugar, Lepanto supondría el inicio de una serie de desdichas que llevarían a Cervantes a terminar preso en Argel durante cinco años (1570-1580).

Esta experiencia argelina ha sido analizada tanto en el *Quijote* como en otras obras cervantinas como un elemento traumático pero crucial a la hora de dotar a toda su obra de unas características únicas hasta el punto de que el cautiverio se ha visto como eje central en la configuración final del Quijote. Andrés Murillo se aventura a señalar que la historia entre Zoraida y el capitán Ruy Pérez de Viedma es, en realidad, la historia primigenia que tenía en mente Cervantes a la hora de escribir el Quijote pero que acabó postergándola a mero relato

secundario al no poder insertar de forma satisfactoria una relación amorosa factible para el hidalgo manchego cuya locura estaba imbuida de un idealismo difícilmente compatible con un romance real (Murillo 50).

María Antonia Garcés va más allá y analiza la capacidad constitutiva que tiene el trauma de la experiencia argelina a la hora establecer una relación casi simbiótica entre cuerpo físico/cuerpo narrativo a través “to the way that Cervantes engenders fictions from/in the very maelstrom of his captivity” (202).

Pero las condiciones y elementos que puede disparar esta marca traumática son heterogéneas y, muchas veces, difícilmente trazables dentro de la producción literaria. El proceso de rescate de elementos del pasado a través de la ficción permite acceder a capas del subconsciente del sujeto “narrante” que son prácticamente inalcanzables a través de un estudio historiográfico del archivo. Los nuevos enfoques centrados en el psicoanálisis y la construcción del subconsciente a través de una teoría afectiva nos han permitido expandir el análisis de esta relación cuerpo-ficción hacia otro tipo de “potencias afectivas” relacionadas con la constitución del sujeto a través del fenómeno literario. Didier Anzier, a quien Garcés apela para justificar esa relación entre cuerpo biológico y cuerpo textual en la historia del cautivo (Garcés 624), propone la existencia de un “Yo-piel”, una estancia del ser que permite una relación de significancia con el entorno a través de la experiencia de la dermis y que tiene una correlación directa en la configuración del sujeto.

Este tipo de análisis es ciertamente enriquecedor cuando lo analizamos a contrapelo con el más que posible tormento que sufrió Cervantes como cautivo en los baños de Argel. Sin embargo, sabemos que el escritor corrió mejor suerte que muchos de sus compañeros de

cautiverio, posiblemente debido al hecho de que portaba con él cartas de recomendación de Juan de Austria y del duque de Sessa (Canavaggio 20)² y que lo dotaba de mayor valor económico por su rescate. Incluso tras sus numerosos intentos de fugas y de ayudar a otros compañeros de cautiverio se sabe que Cervantes consiguió eludir torturas e incluso la pena de muerte, a pesar de que estos eran los castigos más comunes para aquellos que intentaban escapar.

Así pues, si seguimos la lógica de la importancia de la experiencia corporal para la construcción de una subjetividad que quedará plasmada en el fenómeno literario, restringir el análisis a la evocación háptica u óptica limitaría parcialmente su comprensión global. Si Garcés nos invita a utilizar ese “tercer oído” psicoanalítico del que hablaba Theodor Reik para escuchar la voz testimonial del trauma cervantino (Garcés 185), aquí pretendemos retroceder al oído primigenio, a la escucha ordinaria que atraviesa la obra cervantina y cómo este acceso a la esfera acústica nos permite encontrar nuevas y enriquecedoras lecturas de la experiencia vida-ficción de Cervantes.

Cuando Don Quijote y Sancho llegan por segunda vez a la venta de Juan Palomeque el lector no puede desentenderse de la importancia progresiva que el sonido tiene cuanto más se avanza en los capítulos que toman lugar dentro de ella. Debemos recordar que la primera venta a la que el hidalgo llega en el segundo capítulo es fundamental para el desarrollo de la novela. En ella Cervantes expone por primera vez el divorcio de su protagonista con la realidad; Don

² Carrol B. Johnson sostiene que la benevolencia con la que Cervantes fue tratado en Argel no solo le aseguró ciertas comodidades, sino que incluso le permitió actuar como “passeur”, trabajo mediante el cual rescataba (únicamente) a personajes de gran valor con los que sacaría rédito económico. Ver: Johnson, Carroll B. “Cervantes y la economía argelina, 1575-1580.” *Revista económica de Castilla-La Mancha* 5 (2004): 189-212.

Quijote ve un castillo donde hay una venta, damas donde hay prostitutas y un castellano donde un simple ventero.

Este episodio, como ya señalamos, tiene carácter iniciático. Sin embargo, la mayoría de los análisis se han centrado en la fractura realidad/locura a través la disociación visual (Marigno Vazquez,) o semántica (Lumsden-Kouvel, Serrano). Gonzalez Echevarria en su artículo *Don Quijote: Visión y mirada* señala que:

Don Quijote es la novela de la visión y de las visiones de su protagonista. Numerosas aventuras comienzan cuando el hidalgo y su escudero ven acercarse a alguien o algo, y culminan cuando uno ve una cosa diferente. Otras, las más cómicas, cuando en la oscuridad de la venta, que contrasta con la claridad de los caminos, se confunden intenciones e identidades y cosas y personajes adquieren un carácter indefinido y engañoso. El poder o no ver con nitidez define el destino del caballero y se convierte en tema central de la obra desde muy temprano [...] (297)

Sin embargo, cuando prestamos atención a lo que verdaderamente inscribe a Don Quijote a “su realidad visual” en esta primera visita a la venta, vemos que es el sonido lo que funciona realmente como catalizador a la hora de confirmar la venta como castillo.

En esto sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos (que, sin perdón, así se llaman) tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recogen, y al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida; (37)

Tras esto, nuestro hidalgo accede finalmente en la venta/castillo donde el ventero y las “damas” le ofrecen unas viandas de dudosa calidad. Aquí el narrador se muestra claro a la hora de hacer

notar esto al lector describiendo la comida como “porción del mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas” (40). Si bien sabemos que Don Quijote ya creía estar dentro de un castillo parece que, de nuevo, es una intromisión acústica la que termina de convencerlo de la fantasía caballeresca. No es el sentido de la vista, ni el gusto de la comida, ni el tacto de las doncellas lo que le termina de convencer sino el sonido del silbato de un castrador de cerdos que, oportunamente, pasaba por allí y que “acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con su música, y que el abadejo eran truchas; el pan, candeal, y las rameras damas y el ventero castellano del castillo” (41). Podríamos afirmar, por tanto, cierta supremacía del aparato auditivo en la jerarquía sensorial a la hora de establecer cuál de los cinco sentidos es el encargado de suturar al hidalgo en su realidad paralela.

Si esta experiencia acústica en la primera venta nos sirve de introducción a la importancia del mundo sonoro dentro de la novela, la llegada del hidalgo caballero a la segunda venta expone claramente la importancia del fenómeno sónico y una estructura más compleja y organizada en torno a diferentes niveles de escucha. La primera capa acústica (y la más obvia) de esta segunda visita a la venta de Juan Palomeque se organiza en torno a la narración oral con el que se inicia este capítulo XXXII. La narración de historias, refranes, chascarrillos, etc. son una parte fundamental de este entramado oral dentro del mundo quijotesco y ampliamente abordado por diversos académicos (Dos Santos, Paz Gago, Morillo-Velarde) siendo la venta el lugar donde se aglutinan y encuentran espacio para su verbalización.

Los traumas de Lepanto y Argel en la marca oral

Siguiendo en la venta, pero más adelante, en el capítulo XXXVII, Cervantes nos introduce el testimonio del cautivo Ruy Pérez de Viedma. De este relato debemos destacar dos características principales que nos interesan especialmente para el tema de esta tesis. La primera característica a señalar es la inscripción del autor dentro del personaje del cautivo a través de la voz testimonial de este. Si bien este tipo de ruptura la encontramos a lo largo de la novela, no existe un ejemplo más evidente de la encarnación de Cervantes en un cuerpo ficcional que la que le concede el cautivo, ya que encontramos en él un claro desdoblamiento, una suerte de *alter ego* mediante el cual exorciza su propia experiencia en Argel.

Esta fórmula a través del cautivo es como Cervantes encuentra un anclaje que le permite exteriorizar una voz que no encuentra otro medio para manifestante, es a través de una voz-otro como encuentra su voz-yo. Paul de Man define este tipo de voz como una que “assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope’s name, *prosopon poiein*, to confer a mask or a face”³ (27). Esta voz prosopopéyica más que una manifestación, es un gesto, una operación que permite al autor inscribirla dentro de una experiencia corporal, en este caso un cuerpo del lenguaje narrativo. Pero no debemos pensar en esta voz como meramente un flujo sónico que tiene como objetivo manifestar una suerte de “yo” ideal o primigenio a través un huésped, sino que es una voz que remite también a una disolución del propio sujeto y a la constitución de una otredad en ella.

³ Citado por Derrida en: Derrida, Jacques. *Memoires for Paul de Man: The Wellek Library Lectures at the University of California, Irvine*. Columbia University Press, 1989.

La importancia de la historia del cautivo como manifestación de un proceso de otredad cervantina ha sido analizado principalmente desde el fenómeno mismo de la escritura, ya sea mediante la *écriture* derridiana, desde la conexión entre texto y discurso foucaultiano o el dialogismo de Bajtín. No diríamos nada nuevo, por tanto, si planteáramos las posibilidades del Quijote como novela que muestra esa riqueza poliédrica en torno a la descentralización de la figura autorial. Pero dejando a un lado la “voz del autor” ¿qué nos pueden indicar las marcas orales que se van sucediendo en *mise en abyme* en estos capítulos en torno a la figura del cautivo?

En primer lugar, debemos identificar las tres voces principales que se suceden en toda la secuencia de la historia del cautivo: la voz narrativa (Cervantes y los “otros narradores), la voz de Ruy Pérez de Viedma y finalmente, Alonso Quijano. Estas dos últimas voces son las que se manifiestan de forma “acústica” dentro del espacio físico de la venta (a nivel intradieгético) y lo hacen de dos maneras diferentes: por un lado, la narración en forma de testimonio del cautivo y, por otro, el monólogo en defensa de las armas que realiza el protagonista interrumpiendo el primero.

Dejando, de momento, las especificidades autobiográficas de estas dos intervenciones, debemos leerlas como la inscripción de la voz cervantina a través de la escritura. Pero en este proceso que transita desde la marca oral a la escrita y de esta nuevo a la oral, ¿qué cosas permanecen, cuales mutan y cuales se pierden? Barthes denomina a este tránsito de la voz hacia la escritura como una trampa de la inscripción y considera que en este proceso la voz testimonial que se plasma en la escritura muta irremediabilmente para dejar una impronta permanente, pero a su vez también cambia al sujeto que la produce. En el caso de Cervantes este movimiento

permite una apertura a su relación con “el otro”, Cervantes pasa a ser Saavedra y encuentra en este registro oral la intersección entre su figura como escritor, como soldado y como cautivo.

Y es que existe en este episodio de cautividad una pulsión de muerte que lleva aparejada cierta disolución del sujeto y que puede rastrearse dentro de la voz y el sonido. Esta voz de Cervantes se desdobra a su vez en dos personajes, Alonso Quijano Ruy Pérez de Viedma. De ambos escuchamos un panegírico de la vida soldadesca que el escritor tanto defendió a lo largo de su vida, pero del que queda un rastro agridulce en toda su escritura, no por el hecho en sí mismo de ser soldado, sino por una sensación de que nunca se le respetó lo suficiente por sus servicios a la corona.

Este tipo de discursos contienen una fuerte carga melancólica y se puede rastrear en ellos cierta reivindicación de su figura como soldado y un derrotismo ante las expectativas de unos honores que nunca le llegarán. Este tono melancólico arroja una clara marca traumática del evento del cautiverio y nos permite trazar, a través de esto, este sentimiento de pérdida tanto en la historia del cautivo como en otras de sus producciones. Pero lo que nos interesa aquí es que esa melancolía contenida en la “voz” autobiográfica que despliega Cervantes en este pasaje es la vía por la que el autor consigue desdoblarse entre él y el sujeto-otro. Volviendo a Barthes, podemos entender esta cadencia melancólica como lo que él consideraba “el grano de la voz”, una noción que desarrolló en sus obras y que

“consistiría en un recorte del cuerpo y del lenguaje, el rencuentro entre una lengua y una voz. Se trataría, de nuevo, de un desplazamiento: el grano no es ni la lengua ni la voz, categorías bien delimitadas, sino lo que se hace escuchar en su articulación, tercer término, que, una vez más, no opera ninguna síntesis. (Gualda 753)

Este desplazamiento de la voz es una de las ideas en las que se sustenta la noción de la muerte del autor del pensador francés, pero no es la desaparición de este como sujeto sino el vaciamiento de la categoría “autor” que, al vaciarse, genera paradójicamente una nueva oportunidad constitutiva del sujeto. El monólogo autobiográfico del cautivo y la defensa de las armas de Don Quijote, abren este tercer espacio donde el rasgo autobiográfico ya no remite a un sujeto que se sitúa en el centro sino a una ausencia, a la de ese soldado que venció en Lepanto pero que nunca regresó de Argel.

Cabe preguntarnos, sin embargo, si las voces cervantinas son capaces de articular este tipo de operación de alteridad dada la correlación directa que podemos encontrar entre la palabra oral y la escrita, entre el *logos* y la *phoné*. Derrida, en su proyecto de deconstrucción del pensamiento occidental, localiza dentro de éste la íntima relación entre la *phoné* y el *logos* como los centros privilegiados de lo que él denomina la “metafísica de la presencia”. Ambos términos hacen referencia a la supremacía de significado a la forma de alcanzar su representación a través de los significantes que provee el lenguaje.

A través del proceso mismo de la escritura, *El Quijote* es una obra subvierte esta noción de “centralidad” a varios niveles. Iris M. Zavala a raíz de la frase “yo sé quién soy” que pronuncia el hidalgo en el capítulo V afirma que:

Esta afirmación excéntrica y marginal sobre el sujeto podría interpretarse a la luz de una crítica del logocentrismo, de justamente ese sujeto cartesiano, hoy deconstruido; o cuanto menos, de la lógica a de las verdades únicas y de las presencias. La deconstrucción del logocentrismo se realiza aquí desde la posición marginal y excéntrica, desde una lógica de la suplementariedad como estrategia interpretativa. Como injerto marginal Don

Quijote opera en términos de la lógica del suplemento para invertir la jerarquía, para mostrar que lo marginal se ha hecho central. (316)

De esta manera Cervantes consigue abrir, con la escritura, la aparición de un Otro que no se encuentra anclado en ninguna posición concéntrica a ninguno de los sujetos predominantes, tales como el propio narrador o el protagonista de la novela. Pero si la escritura permite este gesto de desplazamiento al “materializar” la voz deberíamos replantearnos como deberíamos leer el proceso contrario; la lectura de como la voz y el sonido en la novela cervantina transita a través del texto a través del proceso de lectura.

Si antes señalábamos esa crítica derridiana al logocentrismo y el fonocentrismo ¿cómo podríamos establecer un recorrido inverso por el cual la voz del monólogo asciende hacia la escritura y recrea un espacio dentro del proceso de lectura que, permita a su vez, la relación con el Otro?

Sobre este asunto, es interesante acudir al análisis que María Teresa García Bravo hace sobre las diferencias entre *phoné* y *voix*. El primer término haría referencia a una “voz de la voz, índice inequívoco de falocentrismo y perteneciente, por lo tanto, a la historia de la metafísica de la presencia cuya característica es hacer violencia contra el otro más que intentar pensarlo” (67), esta es la voz en la que Cervantes descargaría su identidad y la intercambiaría con su alteridad como cautivo, una forma de mantener ese Otro que ya no es y que, a través de la voz autobiográfica y testimonial, mantiene vivo dentro del cuerpo escritural. La *voix*, sin embargo, sería el equivalente de la noción de *tanatografía*, una voz que permite un desplazamiento de entre esas nociones del Yo y el Otro, que consigue construir un diálogo con la alteridad a través

del derrumbe de todo proceso de subjetividad y que resulta con el devenir de un nuevo sujeto diferencial (Vega 10).

Afasia del trauma

Pero si la voz es la primera y más obvia marca sonora para la inscripción de Cervantes dentro del relato, la esfera acústica será la segunda y ésta ha sido, sin dudas, apenas examinada por la crítica. Cuando nos referimos a esta esfera acústica debemos primero matizar que excluirémos las referencias musicales y performativas, esto es, no atenderemos a las formas, estilos y composiciones musicales que abundan en la novela cervantina. Ahondamos, por tanto, en un profuso e inexplorado mundo sonoro que mantiene una correlación directa con el proceso escritural y ficcional. Cuando nos referimos a “esfera acústica” queremos referirnos a aquellos sonidos tales como el ruido, gritos (en su dimensión sónica y no semántica), cacofonías, onomatopeyas, silencios y cualquier otro sonido sin finalidad musical (en el sentido de composición entre melodía, ritmo y armonía combinados con finalidad estética y, generalmente, que tiende hacia lo sublime).

Tras narrar sus orígenes como miembro de un noble linaje de las montañas de León⁴, el cautivo Ruy Pérez de Viedma cuenta a Don Quijote la historia de cómo acabó bajo las órdenes del gobernador de Argel Hasán Baján tras participar en la batalla de Lepanto con la mala suerte de ser hecho prisionero por éste en las postrimerías de la contienda.

⁴ Referencia recurrente de la época para remarcar el origen cristiano de una familia.

Cuando Pérez de Viedma describe sus primeros días como cautivo en Argel, lo primero que señala es su posición dentro de una suerte de “jerarquía del cautiverio” en la que aquellos cristianos que, debido a su estatus social o económico, eran tratados mejor y enviados a los “baños”, lugares donde realizaban tareas menores como sirvientes a la espera de que se pagara un rescate por ellos. Pérez de Viedma obtiene esta “calidad” debido a su posición como capitán militar, del mismo modo que en la vida real, Cervantes fue tratado de forma más benigna al portar con él diversas cartas que lo conectaban con Don Juan de Austria.

Esta clara referencia a las prebendas que Cervantes disfrutó en Argel queda de manifiesto cuando Pérez de Viedma hace alusión a un compañero de cautiverio apellidado Saavedra (apellido que Cervantes adoptará tras su vuelta a España)⁵ y del cual nos dice que a pesar de sus sucesivos intentos de fuga su amo “jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de michas que hizo teníamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez”.

El cautivo y Cervantes compartieron una serie de beneficios que les mantuvieron alejado de las torturas físicas que otros camaradas sufrieron en la ciudad berberisca. Sin embargo, uno de los elementos que contribuyen a dotar a este pasaje de una fuerte carga melancólica es, precisamente, esa sensación de que jamás sufrieron el martirio que a los otros cristianos se les infringió siendo su máxima pena el ser testigos del sufrimiento de otros.

⁵ Para ver más sobre las implicaciones del uso de este nombre ver: Garcés, María Antonia. “Los avatares de un nombre: Saavedra y Cervantes.” *Revista de literatura* 65.130 (2003): 351-374.

Es, justamente, este aspecto de la exposición al dolor ajeno donde nos interesa dirigir nuestra atención a la importancia del sonido (o de su ausencia). Pérez de Viedma, al igual que su autor no experimentó el tormento de la misma forma y grado que lo hicieron sus compañeros y, sin embargo, la impronta del trauma se inscribe en la memoria a través de la vista y el oído. La historia del cautivo cervantino no se recrea especialmente en estos sucesos y cuando muestra un atisbo de abrir su narración al trauma lo único que consiente en confesar a sus oyentes es:

que la hambre y desnudez pudiera fatigarnos a veces, y aun casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas *ni oídas crueldades*⁶ que mi amo usaba con los cristianos. (410)

La omisión deliberada de esta información corre en paralelo a un claro descenso de la descripción de elementos acústicos a lo largo de los capítulos XXXVIII al XL y contrasta con la ya mencionada riqueza sonora que se despliega anteriormente en la venta. Cervantes y su cautivo parecen haber entrado en una suerte de estado de afasia a la hora de reproducir las marcas acústicas del cautiverio, llevando la narración a una suerte de descripción insonora. Pero ¿por qué?

El sonido y el silencio fueron durante los cautiverios de Cervantes (tanto en los “baños” como en las diversas cárceles castellanas) elementos esenciales para su producción ya que, en esos lugares, como señala el escritor en el prólogo de la novela “todo triste ruido hace su habitación” y donde “las musas más estériles se muestren fecundas”. Ahora bien, esta sensibilidad hacia lo sonoro contrasta, por tanto con, esta “sordera” que el cautivo muestra en su

⁶ La cursiva es nuestra.

testimonio en la venta. Si en la cárcel de Sevilla le atenazaba el silencio, en los baños de Argel no encontró sosiego en una ciudad que tal y como el mismo describe en *El gallardo español* estaba llena “de gente innumerable y vocinglera”⁷.

Las referencias al sonido de esta época parecen disparar en el escritor alcalaíno una suerte de misofonía que impiden acceder deliberadamente al registro acústico. Sobre esta negación hacia el fenómeno sonoro Hans Blumenberg señala que:

For example, the attitude of not wanting to hear is marked, even if only metaphorically, as more serious than the attitude of not wanting to see, since the ear is, by nature, always open and cannot be shut. Thus, not hearing presupposes a greater degree of contrariness and of intervention in nature than does not seeing. (158)

Esta huida del sonido argelino puede incluso entenderse como una suerte de síndrome traumático y que quedaría reflejado en esa escisión del yo Cervantes-Ruy Pérez de Viedma, pero también en esa disminución del sentir (Garcés 196).

Si dicha escisión ya es una clara demostración de este mecanismo de defensa contra el trauma, no lo es menos la aproximación acústica que se muestra a lo largo del episodio. Consideramos, además, que aquí el propio Don Quijote juega otro papel fundamental para hacernos entender esta relación entre sonido y trauma. Mientras que Pérez de Viedma, totalmente abrumado por las condiciones de vida del baño decide optar por un silencio elusivo fruto de la inefabilidad del dolor, en el manchego hidalgo podemos trazar una huella sonora que

⁷ El término es puramente peyorativo.

conecta directamente con otro elemento típico del trauma de aquellos que vuelven del campo de batalla: el sonido del combate.

A lo largo de toda su producción Cervantes mostró a una cierta insistencia por hacer valer su papel como soldado en las empresas militares de la España imperial y ante lo que él consideraba una clara falta de mayor reconocimiento por parte de instituciones y compañeros de letras⁸. Justamente sobre el combate y la milicia encontramos, interrumpiendo la narración del cautivo, el famoso discurso que Don Quijote brinda sobre las armas y las letras.

No deja de ser llamativa la forma en la que este pasaje se inserta de forma abrupta y atropellada en una narración que de forma natural tenía que haber introducido el relato del cautivo Pérez de Viedma. Sin embargo, es esta clara artificialidad en el desarrollo narrativo lo que pone de manifiesto la importancia que Cervantes quiere darle a ese discurso. Cervantes parece ser muy consciente de que quien se exponga a la historia del cautivo va a encontrar en ella la propia voz y experiencia personal del escritor y, por tanto, parece no querer perder la oportunidad de reivindicar su figura como hombre de armas por encima de la de hombre de letras y dejar muy claro al lector (avisado) que el verdadero soldado y el doliente cautivo no son personajes ficticios sino su propia voz a través de ellos.

Lo que nos interesa, por tanto, es considerar ambas narraciones como parte de un todo testimonial. La experiencia de Pérez de Viedma y el sentimiento de pérdida debe ser, al mismo

⁸ El mejor y más agrio ejemplo de esto lo vemos en el *Prólogo al lector* del segundo libro de Don Quijote, donde el escritor se defiende de las burlas sufridas por ser manco, a las que responde con orgullo que no las recibió en cualquier reyerta de taberna sino en “la más alta ocasión que vieron los siglos”.

tiempo, completada con la defensa de la vida soldadesca de Don Quijote y así abordar mejor los matices que ambas experiencias tuvieron en Cervantes.

Si como mencionamos anteriormente la relación entre el yo-piel y el acceso al evento reprimido podían catalizar en Cervantes a través del retorno hacia su incapacitada mano como símbolo de la pérdida y el trauma, no debemos olvidar el papel fundamental que jugó en ello la artillería, que, recordemos que a partir del siglo XVI se convierte en un elemento fundamental y cada vez más desarrollado de la táctica militar.

Respecto a la cuestión del sonido, apenas encontramos descripciones claras dentro discurso de las armas y las letras y, sin embargo, hay una pequeña línea dentro del texto que nos sirve para entender la posible importancia entre el sonido y el trauma cervantino. Cuando Don Quijote narra las miserias que sufre el soldado en combate recuerda que una sola bala puede dejarlo “estropeado de brazo o pierna”. La referencia personal es más que evidente y nos hace replantearnos qué impacto pudo tener la artillería en su concepción de la guerra a través de sus heridas y si esta pudo haber dejado alguna impronta en su obra. Más adelante y de forma más concisa Don Quijote, en un alarde por defender la forma de batallar de la Edad Media (más centrada en el cuerpo a cuerpo y, por tanto, más caballeresca) afirma que:

¡Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la *espantable furia* de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y *se espantó del resplandor que*

*hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos*⁹. (397)

El archivo nos ha dejado una abundante información sobre la importancia fundamental de la artillería durante la Batalla de Lepanto, no solamente por sus efectos devastadores sino por el impacto psicológico en el ánimo de los combatientes. Una de las fuentes primarias más importantes sobre el desarrollo de la contienda entre la armada turca y la Santa Liga es la carta escrita por Onorato Caetani, duque de Sermoneta y capitán de la Infantería Pontificia. En dicha carta Caetani describía el inicio de la batalla de esta manera: “e fu tanto il rumore delle cannonate nel principio che nin si potrà *mai imaginare, ne scriviere*”¹⁰ (53).

En esta tesis defendemos que esa inefabilidad del sonido aparece no únicamente con motivo del trauma sino también de una imposibilidad de describir un nuevo régimen acústico que está surgiendo en el mundo. Cuando hablamos de “régimen escópico” entendemos que las formas de ver están sujetas a una serie de prácticas sociales, políticas y culturales que culminan en “un particular comportamiento de la percepción visual”. Del mismo modo, el “régimen acústico” de la Edad Moderna también está sujeto a una serie de características que el lector-oyente moderno no puede apreciar desde la percepción moderna sin un análisis más pormenorizado de la sensibilidad estética de sus componentes.

Como observadores del siglo XXI, nuestra forma de ver está hiperestimulada debido al consumo de una cultura visual excesiva, repetitiva y fragmentada y lo mismo opera con nuestra

⁹ La cursiva es nuestra

¹⁰ La cursiva es nuestra.

forma de escuchar. Debido a nuestra sensibilidad moderna, nos es muy difícil entender realmente a nivel afectivo lo que pudo sentir un campesino del siglo XII al contemplar por primera vez el juego de luces y sombras de una catedral gótica que se alzaba en vertical de una manera nunca antes vista. Del mismo modo, la aparición de grandes urbes y el desarrollo de la ciencia trajeron a occidente unos nuevos tipos de sonidos que no existían previamente.

Con esto no queremos decir, ni mucho menos, que las estridencias sonoras de una batalla como la de Lepanto serían menos traumáticas para un testigo contemporáneo; sin embargo, nos sirve para hacernos una idea de la dimensión desmesurada que podía llegar a tener para alguien del siglo XVI.

Si bien el discurso de Don Quijote muestra un mayor desprecio por las armas de pólvora debido a las secuelas físicas que lo llevaron a quedarse manco, otros ejemplos pueden ser rastreados en diversas obras del escritor y casualmente (y a diferencia de éste) son pasajes donde el fenómeno acústico está más relacionado con el dolor psicológico que con el físico.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, historia que comienza también con la presentación de un cautivo, se utiliza varias veces el ruido para describir principalmente escenas marítimas donde los protagonistas enfrentan un peligro inmediato. En los primeros capítulos, por ejemplo, cuando Periandro-Persiles llega a la tierra de bárbaros, Cervantes describe la llegada del protagonista (travestido en mujer) con varias secuencias sonoras que anticipan el peligro:

Hizo señal Arnaldo a la nave que disparase la artillería, y el bárbaro a los suyos que tocasen sus instrumentos, y en un *instante atronó el cielo la artillería y la música de los bárbaros llenaron los aires de confusos y diferentes sonos.*¹¹

Incluso los ejemplos como el arriba citado, donde la artillería y su ruido no se utilizan con fines bélicos sino comunicativos, existe en Cervantes una cierta tendencia al desprecio de estos sonidos. Volviendo al *Persiles*, en el capítulo quince del primer libro, cuando Arnaldo llega donde se encuentran Periandro y Auristela lo hace bajo un gran estruendo de cañones:

llegó a sus oídos el *son horrible* de muchas piezas de artillería que el bajel disparó al entrar del puerto, todas limpias y sin bala alguna: *señal de paz y no de guerra;*¹²

Las referencias del ruido militar se hacen cada vez más recurrentes a lo largo del *Persiles* y, lo interesante, es que se utilizan como desencadenante de estados de confusión mental y angustia psicológica en sus personajes. En el capítulo quince del segundo libro encontramos un ejemplo muy esclarecedor

[...] ojos aquellos monstruosos pescados que se llaman náufragos; y si esto es así, en gran peligro estamos de perdernos: menester es disparar *toda la artillería, con cuyo ruido se espantan*

[...]

—Náufragos son —dijo el piloto—; disparemos con balas o sin ellas, *que el ruido y no el golpe*, como tengo dicho, es el que ha de libramos

¹¹ La cursiva es nuestra

¹² La cursiva es nuestra

Del mismo modo, en el capítulo XVII:

Entre la *confusa gritería* y *el continuo vocear* ¡Al arma, al arma!; entre los estallidos del fuego abrasador [...] acudió a mandar que todos los baluartes y todos los navíos que estaban en el puerto disparasen *la artillería* contra el navío de los que en él huían, con lo cual de nuevo *se aumentó el estruendo*, y *el miedo discurrió por los ánimos de todos los moradores de la ciudad, que no sabían qué enemigos los asaltaban o qué intempestivos acontecimientos les acometían*.¹³

Existen ejemplos similares en otras obras, pero por motivos de extensión expondremos los más característicos de forma expositiva:

- *La casa de los celos y selvas de Ardenia*:
“Presto estos campos con marcial ruido retumbarán, y con horror y espanto volverá las espaldas la cristiana a la gente agarena y africana.”

- *El gallardo español*:
Azan: [...] ¿Qué buscas entre el áspero ruido
del cóncavo metal, que, el aire hiriendo,
no ha de llevar a tu sabroso oído
de Apolo el son, más el de Marte horrendo?
Arlaxa: El tantarán del atabal herido,
el bullicio de guerra y el estruendo

¹³ La cursiva es nuestra

de gruesa y disparada artillería
es para mí suave melodía.

- *Viaje al Parnaso:*

Advertido el peligro, al aire suena
una confusa voz, la cual resulta
de otras mil que el temor forma y la pena;
poco a poco el bajel pobre se oculta
en las entrañas del cerúleo y cano
vientre, que tantas ánimas sepulta.
Suben los llantos por el aire vano
de aquellos miserables, que suspiran
por ver su irreparable fin cercano;
trepan y suben por las jarcias, miran
cuál del navío es el lugar más alto
, y en él muchos se apiñan y retiran.
La confusión, el miedo, el sobresalto
les turba los sentidos, que imaginan
que desta a la otra vida es grande el salto;
con ningún medio ni remedio atinan;
pero, creyendo dilatar su muerte,
algún tanto a nadar se determinan;
saltan muchos al mar de aquella suerte,
que al charco de la orilla saltan ranas
cuando el miedo o el ruido las advierte.

- *Soneto a la entrada del duque de Medina en Cádiz*

Bramó el Becerro y púsoles en sarta,
tronó la tierra, escureciose el cielo,
amenazando una total ruina;
y, al cabo, en Cádiz, con mesura harta,
ido ya el conde, sin ningún recelo,
triunfando entró el gran duque de Medina¹⁴

Podríamos afirmar, por tanto, que existe una relación entre ruido y violencia que nos muestra la importancia del fenómeno acústico en la representación de la guerra y el trauma a través de la obra cervantina. Estudios recientes sobre el impacto del ruido en contextos de guerra han demostrado que el sonido tiene un rol fundamental en la producción y gestión del miedo (Goodman 65). En su libro *Listenin to War*, por ejemplo, Martin Daughtry apunta a que ambos términos, sonido y violencia, son categorías difícilmente objetivables pero que comparten en que ambas son “disturbance events introducing forced change to a system” (169). A pesar de que Daughtry se centra en las lesiones psicológicas del sonido durante la Guerra de Irak, bajo lo que él denomina “belliphonic sounds”, su exploración del elemento sónico como causante de traumas y secuelas de guerra permite abrir un nuevo campo de estudio de forma retroactiva a sucesos bélicos del pasado.

Si hacemos una lectura detallada de *Don Quijote* vemos que este tipo de referencias son más comunes en otros pasajes de la novela que en la propia narración del cautivo o el discurso de

¹⁴ Este soneto hace referencia al saqueo británico en las costas de Cádiz y hace uso recursos acústicos para describir el caos y la ruina en la que se encontraba la ciudad de debido a la tardía respuesta de Alonso de Guzmán y Sotomayor, VII duque de Medina Sidonia acudir a su rescate. Para un análisis más profundo de este soneto véase: Mata-Induráin, Carlos. “El soneto de Cervantes “A la entrada del Duque de Medina en Cádiz””. *Análisis y anotación filológica*, 1999.

las armas de Alonso Quijano. En el capítulo LII del segundo libro, que narra la caída del gobierno de Sancho Panza en la Ínsula de Barataria, se reproduce una escena llena de confusión basada en sonidos de combate y que acaba con el pobre escudero herido y claudicando finalmente de sus sueños de gobernador. Se cuenta en el capítulo que mientras Sancho dormía

oyó tan gran ruido de campanas y de voces, que no parecía sino que toda la ínsula se hundía. Sentose en la cama y estuvo atento y escuchando por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto, pero no sólo no lo supo, pero añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas trompetas y atambores quedó más confuso y lleno de temor y espanto. (954)

Aquí el sonido representa, de nuevo, la amenaza del ataque con la particularidad añadida de que es un sonido acusmático al no poder localizarse la fuente del que emana ya que es una farsa orquestada por los duques para hacer mofa del escudero. Pero que la amenaza no sea real no es relevante ya que lo que importa es la capacidad del sonido para generar lo que Garcés denominaba “psychic numbing” en el sujeto traumático, una suerte de insensibilización que se da tras la escisión del yo (196) (en este caso la escisión de Cervantes en el cautivo). La amenaza existe en tanto en cuanto el sonido es capaz de recrear estados de miedo que llevan al sujeto a una suerte de inacción y así, mientras los lugareños hacen creer a Sancho Panza de un ataque inminente con “ruido, furia y alboroto” este no puede apenas reaccionar al quedar “atónito y embelesado de lo que oía y veía” (954).

Este tipo de aletargamiento por el impacto sonoro lo encontramos de forma muy evidente en el capítulo XXXIV del segundo libro donde los duques prosiguen con la farsa contra los protagonistas de la novela. Este capítulo es uno de los más sonoros de todo el libro y culmina

con una de las frases más famosas de la novela: “donde hay música no puede haber cosa mala” (821). Esta frase es la culminación de una secuencia en donde Don Quijote y Sancho son invitados por los duques a una cacería en mitad de la cual se presenta el Diablo entre:

infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes¹⁵, y aun de todos los que en el bosque estaban. Luego se oyeron infinitos lelilíes¹⁶, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos. (818)

La llegada del Diablo antecede un segundo encuentro con los magos Merlín, Lirgandeo y Arquife, enemigos naturales de los caballeros andantes por su magia y hechicería. Esta secuencia contiene otro buen ejemplo del impacto sonoro dentro de la psique de los personajes al infundir un temor que los paraliza.

¹⁵ La cursiva es nuestra.

¹⁶ Querol Gavaldá señala que los lilíes eran instrumentos militares utilizados por los soldados musulmanes, sin embargo, Adolfo Salazar en la reseña que hace del primero matiza que en realidad no son instrumentos sino “la algazara o algarabía que los musulmanes hacían cuando iban a una escaramuza o a recibir a algún personaje, a quien de este modo mostraban su aprecio”. Si atendemos a la opinión del segundo, esto dotaría de mayor dimensión al sonido al relacionar el júbilo del musulmán con la llegada del Diablo. De nuevo vemos una conexión clara entre guerra, trauma y el Islám contra el que luchó en Lepanto.

Oyose asimismo un espantoso ruido, al modo de aquel que se causa de las ruedas macizas que suelen traer los carros de bueyes, de cuyo chirrío áspero y continuado se dice que huyen los lobos y los osos, si los hay por donde pasan. Añadióse a toda esta tempestad otra que las aumentó todas, que fue que parecía verdaderamente que a las cuatro partes del bosque se estaban dando a un mismo tiempo cuatro rencuentros o batallas, porque allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería, acullá se disparaban infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lililíes agarenos. (820)

Cabe destacar el reiterado uso de los lilíes agarenos (esto es, islámicos) en una secuencia donde no aparecen musulmanes y, sin embargo, es uno de los sonidos bélicos que

formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo; pero el de Sancho vino a tierra, y dio con él desmayado en las faldas de la duquesa, la cual le recibió en ellas, y a gran prisa mandó que le echasen agua en el rostro. (820)

Esta pérdida de sentido ante el sonido se produce incluso antes de que se manifieste la fuente de la que procede, reacción a la que Goodman define como “visceral perception”, en la que la reacción fisiológica se anticipa a la traducción de sonido en un objeto identificable (70).

Cuando pasamos del discurso de las armas de Quijote a la narración del cautivo, nos puede sorprender la relativa ausencia de elementos acústicos, principalmente si lo comparamos con los ejemplos antes mencionados. Sin embargo, esta relación entre la herida psicológica y su correlación fisiológica pueden arrojar algo de luz en la imposibilidad de acceder al evento

traumático por medio del sonido. En la *Adjunta al Parnaso*, Cervantes se escribe a sí mismo una carta de parte del dios Apolo el cual le anuncia que tras varias vicisitudes no sabe si:

del ruido de la batalla o del vapor que arrojó de sí la tierra empapada en la sangre de los contrarios, me han dado unos váguidos de cabeza, que verdaderamente me tienen como tonto, y no acierto a escribir cosa que sea de gusto ni de provecho.

Quizás este tipo de parálisis escritural que muestra Apolo es la misma que imposibilita el relato del cautivo y, por tanto, de la propia escritura de Cervantes a través de él. Si queremos saber cuáles eran, por tanto, las cosas que Cervantes pudo haber escuchado durante su cautiverio en Argel pero que guardó en el silencio debemos acudir a fuentes secundarias.

Argel y el sonido del horror

Tras la batalla de Lepanto y un pequeño periplo por Italia, Cervantes zarpa en septiembre de 1575 desde la ciudad de Nápoles con rumbo a España. Pero tras una fuerte tormenta, la galera en la que viajaba se desvió de su rumbo y fue capturada por piratas que tomaron como prisioneros a sus tripulantes y los llevaron a la ciudad de Argel como cautivos. De aquella travesía no nos dejó Cervantes ninguna descripción y, sin embargo, podemos rescatar lo que Gabriel Gómez de Losada, otro cautivo de su tiempo nos dejó escrito en *Escuela de trabajos*:

no se oye en aquellos bajeles, sino golpes de todo género de tormentos, voces, y aullidos infernales de aquellos inhumanos turcos, llamándolos canes, perros, judíos, maldiciendo a cada paso, y las lamentables voces, y gemidos de los infieles cristianos, que llegan hasta el Cielo, hieren, y penetran los piadosos corazones de los católicos que las oyen... (84)

Descripción muy similar a la del cautivo Antonio de Sosa en su *Topografía de Argel*:

De manera que no parece una galeota menos de un infierno, por la cual discurren por todas partes los demonios atormentando a gran furia a los infelices cristianos cruelmente, y : no se oyendo allí otra cosa, sino golpes de todo género de tormentos y voces infernales que les dan, llamándolos canes, perros, cornudos, canalla, enemigos de Dios , maldito tu Cristo , maldita tu Ley y tu fe, maldito el Dios que adoras y que crees: lo cual todo, ¿qué ojos pueden ver y mirar, ni qué orejas (si no destas fieras inhumanas y bestiales) pueden sin gran lástima y dolor oír, que no los espante en gran manera un horrendo espectáculo, y tan terrible como éste? (92).

Tras la llegada a la ciudad, los cautivos acababan siendo subastados de forma pública. Aquellos de menor categoría se convertían en una suerte de cautivos al servicio de la ciudad a los que se les encomendaban los trabajos más duros. Por otro lado, a los cautivos que se les presumía un valor por su rescate solían acabar en manos de señores privados. Este fue el caso de Cervantes quien acabó bajo las órdenes de Dali Mamí, capitán de la marina argelina y conocido por su trato inhumano a los cautivos que poseía (Garcés 155). Sabemos, sin embargo, que sorteó la muerte en varias ocasiones, principalmente por ayudar a otros cristianos a intentar escapar. Este delito que para otros habría supuesto la pena capital inmediatamente a él solamente le acarreó ser “muy mal tratado de su Patrón, y de allí en adelante, tenido con más cadenas y más guardia y encerramiento” tal y como se describe en la *Información de Argel*.

A pesar de ciertas prerrogativas, Cervantes tuvo que soportar las miserias y los tormentos que se sucedían a diario en los denominados “baños” de Argel, nombre dado a las prisiones

donde se mantenían custodiados a los cautivos por la noche mientras que por el día eran forzados a realizar trabajos manuales, normalmente en reparación de edificios y muro o en labores de labranza (Wilson 492). Era en estos baños donde los cautivos podían recibir todo tipo de tormentos como latigazos, cercenamiento de miembros (comúnmente orejas) y otro tipo de torturas.

Sin embargo, nos interesa explorar el horror acústico de aquellos espacios en mitad de la superpoblada ciudad de Argel, la cual contaba con más de 130.000 habitantes (Cresti 416) La razón por la que este tipo de aproximación nos parece relevante es por el hecho de que, a diferencia, de la percepción visual, la cual está más constreñida a un espacio y momento determinados por el lugar que ocupa observador, el espacio sónico es un fenómeno más horizontal. Es por ello que, sin contar con un registro sonoro detallado por parte de Cervantes en lo referente a su cautiverio, el resto de las fuentes primarias de otros cautivos de su época nos pueden servir como base para trazar un paisaje sonoro del cautiverio, ya que estos sonidos serían compartidos en menor o mayor medida por todos ellos y, por ende, tener una mayor aproximación a la experiencia sonora que tuvo el escritor.

Este tipo de acúsme compartido es lo que Schafer denominaba *soundmarks* y lo define como “community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community” (10). En este caso, la comunidad a la que nos referimos es a la comunidad de cautivos cristianos entre los que se encontraba Cervantes, una comunidad que compartían entre otras cosas un paisaje sonoro propio y, por tanto, unas marcas únicas y propias. Si bien el resto de los sonidos de la ciudad de Argel podrían ser incluidos en

dicha categoría, solo aquellos los que los cautivos tenían “acceso” a través de su experiencia en los baños son los que nos interesan aquí.

Las marcas acústicas más generalizadas en las crónicas del cautiverio son normalmente aquellas relacionadas con el sufrimiento y remiten a “gemidos, llantos, sollozos, gritos, suspiros, rezos, canticos religiosos e insultos” (Rodríguez 178). El ensayo de Sherry Velasco *From Spain to Algiers: Morisco/Muslim Sounds in the Western Mediterranean*, es una exploración de la importancia del sonido en las primeras narrativas modernas del cautiverio ibérico. La autora argumenta que la atención a la dimensión sonora de los espacios urbanos de Argel es esencial, especialmente dado que escritores como Miguel de Cervantes y el clérigo portugués cautivo Antonio de Sosa tenían una libertad limitada para deambular por la ciudad. Este artículo examina cómo los cautivos cristianos rescatados describen sus experiencias como prisioneros y esclavos en Argel, y qué se puede aprender sobre el intercambio cultural entre España y Argel a través del estudio de los sonidos moriscos/musulmanes en el Mediterráneo occidental. Velasco analiza cómo estas narraciones describen el paisaje sonoro de Argel, incluidas las llamadas a la oración, los vendedores ambulantes y la música y, argumenta que estos sonidos no solo eran un reflejo de la vida diaria, sino también un medio para que los cautivos se comunicaran entre sí y con sus captores.

Utilizando este trabajo como punto de partida para nuestra propia investigación, hemos acudido a una de las fuentes principales que Velasco utiliza, *la Topografía de Argel* la cual fue publicada por Diego de Haedo y atribuida durante mucho tiempo a este pero cuya autoría corresponde a Antonio de Sosa. De Sosa, estuvo cautivo en la ciudad durante el mismo tiempo que Cervantes e incluso llegaron a tener contacto ya que este último aparece referenciado en varias ocasiones en

dicho libro. El profesor Daniel Eisenberg va más allá y afirma que la autoría de dicha obra debe ser atribuida al propio Cervantes. Sin entrar en valoraciones sobre esta teoría, la cual no debería ser del todo desechada, debemos al menos tomar en cuenta que, independientemente, de que la obra sea de Sosa o de Cervantes ambas hipótesis hacen que gran parte de las descripciones que hace el texto fueran compartidas en espacio y tiempo por ambos. Lo que Sosa vio y escuchó, también lo hizo Cervantes ya que ambos compartieron experiencias similares, siendo los dos propiedad de señores privados (Salah171) y pasaron su cautiverio encerrado en las mazmorras de los baños. El cautiverio de ambos no supuso su total aislamiento de la realidad urbana y social de Argel ya que era práctica habitual dejar a los cautivos libertad para caminar por la ciudad (Rodríguez-Rodríguez 83).

Es en la *Topografía* donde se recolectan muchas de estas impresiones de la urbe corsaria, no solo de su autor sino de otros muchos compañeros de cautiverio con los que Sosa mantuvo varios encuentros y cuyas conversaciones dejó plasmados en el primer y segundo tomo de la obra llamados *Diálogo de captividad* y *Diálogo de mártires*.

Sosa y sus interlocutores remiten habitualmente a un espacio sensorial negativo, donde la relación entre el medio y el sujeto cautivo se convierte en una suerte de penitencia corporal y constante; sentimiento que debemos leer en clave religiosa como una experiencia cercana al martirio. En *Los baños de Argel*, Cervantes nos presenta una sangrienta escena donde un niño cautivo es obligado a ser circuncidado, mostrándolo como un mártir cristiano.

Atado está a una coluna,
hecho retrato de Cristo,
de la cabeza a los pies en su misma sangre tinto.
Témome que habrá espirado,
porque tan crüel martirio mayores años y fuerzas

no le hubieran resistido.

Con respecto al rito de circuncisión que se realizaba a los niños cautivos renegados Sosa nos presenta una descripción muy detallada:

[...] los circustantes, que son todos los convidados, al tiempo que el maestro va a cortar la carne, *dan voces muy grandes llamando a Mahoma* [...] echando de los corredores y barandas abajo muchas ollas y vasos de agua puestos allí antes aposta para este efecto, *porque con tantas voces y ruido divierta el pensamiento el retajado, y no sienta tanto el dolor de la circuncisión.*¹⁷¹⁸

Pero más allá de las experiencias de la carne martirizada, encontramos en *Topographia* toda una serie de descripciones del sonido que ejerce sobre los cautivos el mismo tipo de tormento.

Vemos un claro ejemplo del sonido abrumador como herramienta para nublar el sentido y que mencionábamos antes en la afasia del cautivo Pérez de Viedma y en el episodio de Sancho con los magos. La inefabilidad del terror de la que hace gala el personaje autobiográfico Cervantino también la encontramos en un dialogo de Sosa con otro cautivo llamado Antonio Gonzalez de Torres, en el cual se lamentan:

¹⁷ La cursiva es nuestra.

¹⁸ En la crónica Escuela de trabajos, de Gabriel Gómez de Losada, otro cautivo de la época, encontramos una descripción muy similar donde la esfera sonora tiene un papel fundamental en la descripción de este rito de circuncisión pública:

echan desde los corredores muchas ollas llenas de agua, para que rompiéndose en el suelo del patio, donde se hace esta ceremonia, con el ruido se asuste el desventurado, para que se le dividiera algo el gran dolor que padece. (260)

Por este motivo, debemos asumir que la descripción cervantina no corresponde únicamente a una construcción estética sino a un ejercicio testimonial.

¿para qué nos detenemos en carnicerías *tan horrendas y tales que aun las orejas rehusan querer oírlas?* Concluíamos todo esto con una sola palabra, que bastará por lo mucho que aún se puede decir, que realmente y en efecto de verdad, todo Argel y todas sus plazas, las casas, las calles, los campos, la marina y sus baxeles no son menos que unas herrerías propias y naturales del demonio, a do perpetua y *continuamente otra cosa no se oye sino golpes, tormentos y dolores, tan abundantes y copiosos, de todas las invenciones de inhumanos y crueles instrumentos para matar cristianos.*¹⁹ (125)

Esto demuestra la exposición del cautivo al acusme de la ciudad donde el “alboroto e confusión de la gente es tan grande, que se hunde la ciudad, de manera que aun aquí en estas prisiones claramente las oímos y sentimos”. Con todo ello, la tortura acústica no provenía únicamente del sonido de los tormentos físicos sino también de los insultos y las blasfemias que muchos de los cautivos cristianos recibían en los espacios públicos.

[...] la gente menuda daban voces y alaridos que hundían cielo y tierra, deshonorando con afrentas y injurias al mártir santo de Dios y diciendo mil blasfemias contra el nombre cristiano.

O como durante el martirio y asesinato de un cristiano Sosa describe como varios cautivos que se juntaron para ver la ejecución:

[...] las cuales, aun los que estábamos por la ciudad en los terrados escuchando el ruido y tumulto de la gente y su grito, viamos que subían al cielo, tristes por una

¹⁹ La cursiva es nuestra.

parte *por ver y oír blasfemar* y perseguir tan cruelmente la honra, fe y nombre de nuestro Señor Jesucristo.²⁰

Este tipo de acusme no se reduce únicamente al espacio público y vemos que en las celdas de los baños el sonido que surge genera una desesperación y tristezas específicas debido a que este suele provenir de estancias lejanas, creando un ecosistema sonoro que se describe habitualmente como terrorífico. La ausencia de referente visual del que emanan dichos sonidos crea una fantasmagoría que potencia el efecto negativo sobre el resto de los cautivos.

Porque dice que estando como era ordinario un grande número dellos presos de continuo en las cárceles tenebrosas y oscuras, esperando por horas y momentos la cruel muerte de espantosos tormentos a que los solían condenar, como los ministros de justicia viniesen a sacarlos donde estaban, y ellos de lexos los oyesen y sintiesen venir con aquel tropel y ruido, *que suelen, y sonar también los hierros y cadenas que traían para ligar sus santos miembros, ansí como esto todo a quien lo oye (aun sin temer la muerte) le pone terror y espanto y le eriza los cabellos y carne.*²¹

Este tipo de voces y sonidos descorporealizados registrados por Sosa y que tienen eco en la obra Cervantina cumplen una función que va más allá de la mera constitución de un archivo, recrean y

²⁰ La cursiva es nuestra

²¹ De nuevo, en la *Escuela de trabajos* de Gabriel Gómez de Losada, encontramos otra descripción muy similar: “lo que más amancilla, y quiebra el corazón de dolor, es oír tanto ruido de grillos, y cadenas de los cautivos..” (481).

reconstruyen todo un complejo sistema de memoria afectiva que nos permite ir más allá en la configuración de un paisaje sensorial dentro del entramado histórico y literario del barroco, ya que nos permite replantearnos los límites de la percepción auditiva y los regímenes aurales de la guerra y el trauma.

Todos estos elementos nos permiten identificar todo un registro de sonidos tanatosónicos²², término acuñado por Daughtry para definir la fusión extrema de violencia y sonido como experiencia sensorial en los sujetos expuestos a conflictos armados. El autor describe cómo en estas zonas de conflicto, el sujeto siente un ataque en todo el espectro sensorial: metralla en los cuerpos, olor de carne quemada y mutilada, y sonidos atronadores (25). Hemos explorado a lo largo de este capítulo que estos elementos abundan en la obra de Cervantes y no es descabellado pensar que el impacto de los regímenes aurales sobre los soldados de las guerra y conflictos actuales puedan ser aplicados a la temprana modernidad. De hecho, Daughtry también afirma que estos sonidos tanatosónicos se pueden convertir en una obsesión y una marca traumática para los veteranos en su vuelta a la vida civil, donde los sonidos cotidianos pueden volverse en disparadores de dicho trauma (28).

Este fenómeno de sonidos durmientes que se reactivan en entornos alejados de la guerra aparecerá de nuevo en *Don Quijote* en la famosa escena del retablo de maese Pedro. Sin embargo, para mantener la estructura cronológica del relato, esto será explorado a partir del capítulo cuarto.

²² “Thanatosonic” en su versión original en inglés.

*Out in the night with the Dead.
Hush! And hark.
To the sorrowful cry
Of the wind in the dark.
Hush and hark, without murmur or sigh,
To shoon that tread the lost aeons:
To the sound that bids you to die.
Hush and hark! Hush and hark!"
Shoon of the Dead*

(William Hope Hodgson)

Capítulo 2: Distopía sonora y voces espectrales en la canción desesperada de Grisóstomo

La historia de los pastores Grisóstomo y Marcela arranca de forma temprana en *El Quijote* a partir del capítulo XI. El hidalgo caballero, acompañado de su escudero, transita por la zona de Sierra Morena, al sur de España, cuando se topa con un grupo de cabreros con los que se detienen para descansar y comer algo. Al igual que vimos en el apartado anterior, donde la historia del cautivo venía precedida por una serie de elementos sonoros tales como el sonido del castrador de puercos, este capítulo también presenta una serie de elementos sonoros antes de introducir al lector en la historia de Grisóstomo y Marcela.

Mientras Don Quijote y Sancho Panza comen con los cabreros, uno de ellos se ofrece a tocar una pieza musical acompañado de su rabel, instrumento de cuerda frotada y relacionado tradicionalmente con el mundo pastoril dentro del arte. En su libro *Emblemas morales*, Sebastián de Covarrubias conecta este instrumento con una escena bucólica de un pastor que lo toca a la

sombra de un pino la cual utiliza junto a un encomio a la vida pastoril y a los valores ligados a ella, como la sencillez y el rechazo a la ambición desmesurada (Alonso Rey 25):

según su estado tiene lo que le basta para vivir con descanso y honra, no se inquiete con buscar acrecentamiento, porque lo serán de cuidados, pesadumbres y obligaciones y no ha de comer más así que así.

La relación de la vida pastoril con la música es una constante en la literatura renacentista y en Cervantes se puede rastrear varias de sus obras. En *La Galatea*, por ejemplo, aparecen Tirsi, Arsindo o Damón, prototipos de personajes pastoriles que son diestros en el uso del rabel y la composición musical. Los insertos musicales dentro de Cervantes a través de este tipo de personajes suelen evocar y reproducir el mito literario de la Arcadia, espacio idílico e idealizado de raíz greco-romana y que fue recuperado en el Renacimiento a través del redescubrimiento del género bucólico y de su modernización en la denominada novela pastoril a partir, principalmente, de la obra *Arcadia* de Jacopo Sannazaro.

La fama que el género pastoril alcanzó en el *quattrocento* y *cinquecento* italiano se extendió posteriormente al resto de la Europa occidental donde surgieron especificidades locales pero que compartían ciertos elementos comunes. Sin embargo, en todos ellos el elemento musical fue esencial, tanto para la transmisión del propio género dentro de los circuitos culturales del Renacimiento, como en la construcción interna del topos del *locus amoenus*. En su libro *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*, Giuseppe Gerbino señala que “Pastoral invaded the visual arts, theater, and poetry with equally irresistible effects. But there was something special about the way that music contributed to the articulation of the value

system associated with the Arcadian ideal, in part because music was an integral part of the myth itself” (2).

Y es que el sonido y la música dentro del texto literario no sirven únicamente al propósito de dotar al texto de una esfera estética, sino que también sirven para entender las prácticas socioculturales que relacionan al sujeto de la temprana modernidad con su entorno sonoro y que sitúan al cuerpo en el centro de la experiencia y lo convierten en un elemento para la reproducción de estas. Bajo estas prácticas reside un discurso que apela a un tiempo ideal pasado y perdido, a esa Edad de Oro a la que apela el propio Don Quijote en su encuentro con los pastores en el capítulo XI y que anticipa el arco argumental de los “pastores” Grisóstomo y Marcela.

El mito de la vida pastoril como espejo de una vida pura, ligada a la naturaleza y alejada de los problemas de la sociedad moderna supuso que las propias élites fomentaran y performativizaran ese tipo de representaciones en el ámbito cortesano. La aparición de miembros de estratos sociales más altos haciéndose pasar por pastores plagan *El Quijote*. Grisóstomo y Marcela son hijos de labradores muy ricos y de ella sabemos concretamente que “iba en hábito de pastora” lo que pone de manifiesto que no era su ropa habitual, sino que opta por convertirse, o más bien performativizar la vida pastoril.

Anteriormente, sabemos que la canción que canta el cabrero Antonio (el personaje que mencionábamos anteriormente que tocaba un rabel) fue compuesta por su tío que era beneficiario, esto es, un cargo eclesiástico al que se le conceden unas rentas, un puesto muy alejado de la vida campesina del pastor. Mucho más evidente es el capítulo LVIII del segundo

libro en el que Don Quijote y Sancho se topan con unas doncellas que iban disfrazadas de pastoras, pero con riquísimas y elegantes telas. Estas “pastoras” les explican que se dirigen a una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado. (991)

Cervantes expone esta evidente e inorgánica relación entre el ideal pastoril y el mundo real demostrando que este tipo de manifestaciones culturales reflejaban la artificialidad de un discurso que había perdido cualquier capacidad transformadora y se había apalancado en la autocomplacencia de unos ideales que ya no eran útiles al paradigma naciente de la temprana modernidad. En su revisión a *Utopía y contrautopía en El Quijote*, Maravall señala esto afirmando que Cervantes “escribe para levantar una cortapisa a la amenazadora difusión de un tipo de pensamiento que había perdido la energía reformadora que le era propia, viniendo a quedar como un refugio de escape hacia el que tendía todo un sector de la sociedad española” (11).

Si en la novela de Cervantes este tipo de pensamientos era principalmente el caballeresco, el ideal pastoril también sufre de la mirada crítica del escritor. Si bien con *La Galatea* Cervantes inicia su andadura literaria con una tendencia hacia lo pastoril, pronto se distanciaría de su marco

estético al no poder, según Manuel Durán, conciliar el marco estético lirista y el de la “verosimilitud” (137).

Conuerdo más, sin embargo, con la hipótesis de Brian M. Phillips sobre la representación de la Arcadia pastoril como un espacio utópico creado por y para el goce de la mirada masculina donde la aparición de Marcela lo transforma en una distopía contra la estructura patriarcal. Señala Phillips que

Marcela’s refusal to remain silent, thereby forcing acceptance of her positioning as female in a masculine dominant pastoral world, envenoms the social organization[...]. Accordingly, if Marcela maintains silence she promotes the healthy structure of pastoral society. Nevertheless, feminine vociferation defending her position reveals her unhealthy attributes and likewise her station as *pharmakos*. Her ability to speak or to remain silent signifies a change in static gender dichotomies and presents a danger to masculine sensibilities. (174)

La voz de Marcela, en términos discursivos, se constituye como una voz disruptiva que termina por destruir el andamiaje masculino del mito del *locus amoenus*. Sin embargo, lo que merece la pena resaltar es que la voz, como fenómeno sonoro, también juega un papel importante en este derrumbe del ideal masculino bucólico. Para analizar este lado de la voz debemos primero volver hacia atrás y escuchar de qué elementos sónicos se compone esta Arcadia y cuales son aquellos que la perturban y eventualmente la convierten en esa distopía sonora.

Como señalamos anteriormente, la aparición de los cabreros y la canción interpretada por el cabrero Antonio, anticipan el episodio de Grisóstomo y Marcela. La música, el rabel y la sencillez de estos cabreros, contrasta con los pastores impostados que encontramos

posteriormente. Si de los primeros destacan la musicalidad y la armonía, los segundos (principalmente a través de Grisóstomo) ofrecen una gama de sonidos desagradables relacionados con el sufrimiento.

La primera referencia a la esfera acústica de esta Arcadia sonora invertida la encontramos cuando el primer grupo de cabreros cuenta a Don Quijote y Sancho la historia del origen de Marcela. Esta, viniendo de una familia rica, decidió huir al monte donde se hizo pasar por pastora para escapar de la constante presión social que la obligaba a encontrar marido. El cabrero Pedro cuenta a Don Quijote que Marcela, debido a su singular belleza, había sido abordada por multitud de pretendientes, siendo todos ellos rechazados. Cuando Pedro describe el desolador efecto que tuvieron estos rechazos, lo compara con una suerte de peste que convirtió toda esa zona de Sierra Morena en un páramo de voces de corazones penitentes que vagan como almas reclamando justicia:

no saben qué decirle, sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a éste semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan. Y si aquí estuviédeses, señor, algún día, veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen. No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna una corona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana. Aquí suspira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. (108)

Esta suerte de infierno sonoro recuerda poderosamente al río Aqueronte, situado en el Hades y que Virgilio describió en *La Eneida* como el lugar donde “se oían gemidos y sonaban terribles azotes; entonces, chirrido de hierro y cadenas a rastras”²³. Siglos después, el propio Virgilio, esta vez como personaje de ficción, acompañará a Dante a cruzar las puertas del inframundo en *La Divina Comedia*, en la cual, el poeta italiano nos ofrece una descripción principalmente auditiva de su primera incursión al Hades. En el canto tercero del poema, Dante cruza en la barca de Caronte el río Aqueronte y lo describe como un lugar totalmente oscuro donde:

resonaban bramidos, ayes, llantos,
alaridos de horror, gritos y espantos
de muchas lenguas, y con todas ellas,
un tumulto de voces y querellas,
de rechinar de dientes y quebrantos,
rugidos, golpes de ira, y todos cuantos
ruidos haya sin luz, ni notas bellas.
Un estrépito como en remolinos,
de viento ciego en ciegos torbellinos,
y el ulular continuo que enloquece.

—*Maestro, dime lo que estoy oyendo,
y quién es esa gente que gimiendo,
tan dominada del dolor parece.*

Con estas similitudes entre Cervantes, Virgilio y Dante no pretendemos afirmar que exista una intención directa del autor español de referenciar al poeta romano²⁴ o al florentino²⁵, aunque

²³ Extraído del Libro VI de la *Eneida*, traducido por Antonio Alvar Ezquerria.

²⁴ Para la relación entre Cervantes y Virgilio ver: Marasso, Arturo. *Cervantes: la invención del quijote*. Biblioteca Nueva, 1949.

permite dicha interpretación cuando vemos que los tres escritores prefieren otorgar preeminencia al aparato auditivo para la descripción del inframundo. Nuestra intención es leer este pasaje como una recreación de un rito nigromántico que tiene como finalidad devolver al mundo de los vivos la voz de Grisóstomo y cuyos elementos sonoros están relacionados con la descripción sonora del inframundo. Cervantes consigue esto mediante un juego metanarrativo que nos plantea al hacer que el poema sea leído en voz alta dentro del propio relato. Don Quijote es un ávido consumidor de literatura y lo hace principalmente a través de la lectura, sin embargo, apenas lo vemos leer poesía y casi todos los eventos poéticos dentro de la novela se dan en situaciones donde el poema es recitado en voz alta (Martínez García 112).

El hidalgo consume novelas a través de los ojos, pero poemas a través del oído y, justamente, con esta operación, Cervantes quiere reforzar la importancia de la transmisión oral del elemento lírico. Si bien el escritor alcalaíno es iniciador e inventor de todo un género literario, lo es también de una nueva forma de lectura que, al calor de los avances de la imprenta, llevan la experiencia de la ficción al ámbito privado (Blasco Pascual 3) y, por tanto, a la construcción de un nuevo tipo de lector: el lector avisado. Spadaccini localizó en la *Adjunta al parnaso* la advertencia que Cervantes hace de la necesidad de una lectura pormenorizada y menos espectacular del teatro (1052), incluyendo sus propias obras, las cuales pretende darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se

²⁵ Para la relación entre Cervantes y Dante ver: Maurino, Ferdinando D. *El Viaje de Cervantes y la Comedia de Dante*. Kentucky Foreign Language Quarterly 3.1 (1956): 7-12.

disimula o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos como los *cantares*.²⁶

Y es justamente un cantar a destiempo lo que Cervantes va a recrear, a través del sonido, para desarrollar el episodio de Grisóstomo. Estos sonidos se van a constituir mediante una plétora de llantos y lamentos de los pretendientes rechazados y contienen una de las principales características que posteriormente será tan importante en la literatura gótica: la voz descorporealizada y los sonidos de ultratumba. Si la mirada cartesiana opera de la misma manera que el logocentrismo dentro del texto reafirmando la ontología del sujeto, el sonido tiene la capacidad de generar una fantasmagoría que se desprende de la necesidad de un centro de significación y, por tanto, abre la puerta a una experiencia hauntológica (en términos derridianos).

Cervantes despoja a los pretendientes de Marcela de cuerpo propio y los convierte en voces incapaces de articular un discurso real, reduciéndolos a meros sonidos espectrales que buscan, como las almas del Aqueronte, la redención y una justicia restitutiva que les ha sido privada por la “pastora homicida”.

Grisóstomo había dispuesto en su testamento que su cuerpo fuera enterrado fuera del camposanto, en la zona donde vio por primera vez a Marcela y como último homenaje a su amor por ella. Américo Castro fue el primero en señalar (en nuestra opinión, acertadamente) el hecho de que el pastor no fuera enterrado en sagrado responde a que este cometió suicidio y no que murió de amor, como se había pensado hasta entonces. Una situación similar ocurre dentro de la

²⁶ La cursiva es nuestra

Arcadia de Sannazaro y, como veremos más adelante con mayor detalle, los paralelismos con esta obra son abundantes y alcanzan varios niveles, tanto temáticos como estéticos. En la égloga octava de la obra del italiano, el pastor Clónico deambula por el bosque lamentando su amor no correspondido e invocando amenazas de suicidio mientras dispone una suerte de últimas voluntades en las que deja constancia, al resto de pastores, lo que deben hacer tras su muerte y como deben proceder durante su sepultura. Nótese la gran similitud entre este pasaje y el de Grisóstomo dentro del *Quijote*, no únicamente en la narración sino en el uso de recursos sonoros²⁷:

Correte, o *fiere*, a quel che tanto *bràmavi*,
e voi, pastor, *piangete* il tristo *exicio*²⁸

²⁷ Mantenemos el poema original en italiano ya que las traducciones al castellano hacen cambios que modifican parte del significado original para ajustarse a la métrica y a los preceptos estéticos del traductor, por lo que es inevitable que se pierdan algunos de los elementos que queremos abordar en esta tesis. Para más información sobre la cuestión de las diferentes traducciones de Sannazaro, ver el extraordinario trabajo de Cecilia Cañas Gallart *La traducción de la Arcadia de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (S. XVI). Estudio y edición crítica.* (2013).

²⁸ *Exicio*: Este es un latinismo puro utilizado por Sannazaro. En 1639 en sus comentarios a *Los lusíadas* de Camões (autor que, además, es referenciado en el capítulo de *La Arcadia fingida de Don Quijote* por las doncellas que aparentan ser pastoras) Manuel de Faria e Sousa definía este término como “destrucción, fin, o muerte horrible”. En la traducción de *La Arcadia* de Sannazaro hecha por Diego López de Ayala y Diego de Salazar en 1547, los editores omiten dicho término al tener que convertir la métrica del poema en octavas, por lo que lo sustituyen simplemente por “dolor”. En la edición posterior y anotada llevada a cabo por Jerónimo Jiménez de Urrea a finales del siglo XVII, el autor se desprende de la literalidad del latinismo y lo sustituye por “maleficio”. Esto podría parecer, a primera vista, irrelevante; una simple decisión estética o formal. Sin embargo, cuando leemos el pasaje a través de la hipótesis del conjuro nigromántico con la que abrimos este capítulo, ésta cobra aún más fuerza. Consideramos que, de esta manera, Urrea mantiene la noción original de Sannazaro. Tanto en el texto original, cuya traducción literal vendría a decir algo así como “y vosotros pastores, llorad la triste destrucción”, como la traducción de Urrea “llorad pastores este maleficio”, el protagonista del lamento exige a sus compañeros pastores que, tras su muerte, utilicen su voz para culminar su difamación. Al

di quel che con sua morte tutti *infàmavi*.
Voi userete in me il pietoso *officio*,
e fra' cipressi mi farete un tumolo
che sia nel mondo di mia morte indicio.
Allor le rime, ch'a mal grado accumulolo,
farete meco in cenere risolvere,
ornando di ghirlande il mesto cumolo.
Allor vi degnarete i passi volvere,
cantando, al mio sepolcro; allor direteme:
-Per troppo amar altrui, sei ombra e polvere.-
E forse alcuna volta mostrareteme
a quella cruda ch'or m'incende e struggemi,
e 'ndarno al sordo sasso chiamareteme.²⁹

La diferencia fundamental entre este pasaje con el de Grisóstomo es que el pastor de Sannazaro no consuma las amenazas de suicidio mientras que en el capítulo XII del *Quijote* vemos que no solo es así, sino que los amigos del difunto explican que éste “también mandó otras cosas, tales, que los abades del pueblo dicen que no se han de cumplir ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles”. Este uso del plural hace cuestionarnos qué fueron esas “otras cosas” que Grisóstomo dejó en testamento para el momento de su sepelio y por qué no fueron aceptadas por el clero más allá del enterramiento fuera del camposanto.

Sabemos, por ejemplo, que Grisóstomo era un estudioso de la astrología y de las ciencias del cielo y si esto no implica necesariamente un conocimiento heterodoxo, el hecho de que Cervantes haga esa alusión a prácticas que “parecen de gentiles” se traduce como un juego de

igual que Clónico, Grisóstomo hace esta petición a sus iguales y ambos piden que sus versos sean destruidos (Allor le rime, ch'a mal grado accumulolo, farete meco in cenere risolvere)

²⁹ Las cursivas son nuestras.

ambigüedades en el que cabe la posibilidad de que él pastor fuera conocedor de este tipo de prácticas. Yendo un poco más allá, podemos también preguntarnos por los motivos que llevaron a Grisóstomo a mandar quemar todos sus escritos tras su muerte. Conjeturar razones que vayan más allá de una decisión meramente sentimental por borrar todo rastro de su amor por Marcela es aventurarse en territorio demasiado especulativo. Sin embargo, existen algunos comportamientos y descripciones que anteceden a la famosa lectura de la *Canción desesperada* que ponen de manifiesto cierto carácter ritualístico que van más allá de las tradicionales exequias católicas.

Cuando Vivaldo, amigo de Grisóstomo, se dispone a leer el último poema escrito por este, lo hace junto al resto de pastores formando un círculo: “Y como todos los circunstantes tenían el mismo deseo, se le pusieron a la redonda, y él, leyendo en voz clara, vio que así decía:”. El poema, habiendo pedido su autor explícitamente que se quemara, adquiere por esa misma razón una categoría arcana y casi esotérica. Sus compañeros, al leerlo, incumplen las últimas voluntades del difunto y cuando lo verbalizan, la voz de Grisóstomo vuelve a la vida desde el más allá.

Frederick de Armas ha sido quien mejor ha trabajado con esta hipótesis del entierro de Grisóstomo como un ritual de nigromancia y en su ensayo *Cervantes and the Virgilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career*, también destaca brevemente la importancia del sonido en la puesta en marcha de este “ritual” que se inicia con la lectura del poema, en el cual:

[...]it is the poet-lover himself who uses these witching sounds in order to express the disharmony created in his heart by Marcela's alleged cruelty. Crisostomo's poem contains a voice that will be heard after death. It represents his own lament emerging from the grave. Not only is he revivifying his own voice, but also that

of the ancient epic poets [...]. Claiming that to express inordinate grief he needs “nuevos modos” (a manner new) (1.181; 104), the poet shocks his audience (and his beloved) with witching sounds, necromantic resurrection, and the unnatural blending of two opposing epic voices in one work of body. (277)

El poema en sí mismo está cargado de referencias sonoras que veremos a continuación y ya en las primeras estrofas se menciona la importancia del sonido para establecer un vínculo no solo entre el difunto y su dolor interno sino para con su audiencia:

Ya que quieres, crüel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza. (119)

Esta estancia inicial del poema, remite a una cuestión directa con el sonido haciendo referencia a una esfera externa al poema y que lo sitúa, de forma metatextual, con una práctica de transmisión oral y fuertemente censurada por los códigos morales de la España católica de la época: el murmullo.

Grisóstomo insinúa que es la propia Marcela quien está interesada en dar a conocer al público sus malvados actos contra los pretendientes a través de “lengua en lengua y de una en otra gente”. Sin embargo, sabemos que si la pastora se ha aislado en el monte es precisamente para escapar de los rumores y las murmuraciones que se vierten contra ella. La voz de Marcela no juega ningún papel en la transmisión de estos murmullos ya que permanece silenciada y

solamente aparecerá para romper, justamente, esta cadena de insinuaciones a través de su mítico discurso. Vemos, por tanto, que es el propio Grisóstomo quien ejecuta el inicio de las murmuraciones, primero a través de su poema, y segundo a través de la vocalización de este mediante la lectura por parte de sus amigos. Grisóstomo, por tanto, no solo miente al calumniar a Marcela, sino que comete el mismo pecado que él mismo critica de ella.

Las transgresiones a través del habla fueron localizadas, organizadas y codificadas como pecados durante la Edad Media y denominados “pecados de la lengua” (*peccata oris*), siendo objeto de sanción por parte de la Iglesia a través, principalmente de las órdenes monásticas (Baika 4). Las órdenes fueron los referentes morales a la hora de establecer cuáles eran las formas apropiadas de hablar, así como de señalar las desviaciones que pudieran aparecer dentro del discurso.

Blasphemia, maledictum, contentio o adulatio, son algunos de estos múltiples pecados de la lengua cuya historia, evolución y análisis pueden encontrarse en la obra seminal sobre el tema *I peccati della lingua* de Carla Casagrande y Silvana Vecchio. La *detractio* se diferencia del *murmur* en la finalidad y el contexto en el que se realizan; mientras que el primero tiene la finalidad de menoscabar la reputación de quien se difama, el segundo tiene como objetivo alejar al difamado del buen trato con los miembros de la sociedad de la que forma parte (Jakubecki 76). Grisóstomo comete ambos tipos de faltas al querer deshonorar el comportamiento de Marcela (*detractio*) y de ese modo crear una animadversión hacia ella (*murmur*) que quedará reflejada en la actitud de todos los pastores que escuchan esa historia tergiversada.

En el caso de la *detractio*, el pecado no sólo es cometido por quien propaga la difamación sino por todos aquellos que, aun siendo sujetos pasivos, escuchan y forman parte de ella.

Casagrande y Vecchio definen este comportamiento como una operación que:

inaugura una catena di peccato potenzialmente infinita, che comincia con il detrattore, prosegue nell'ascoltatore, che a sua volta può trasformarsi in detrattore e riferire ciò che ha sentito a nuovi ascoltatori e così via. Se poi gli ascoltatori sono più di uno, la moltiplicazione dei peccati assume una proporzione geometrica e diventa inarrestabile. (67)

La lectura de *La canción desesperada* convierte a Grisóstomo en iniciador de la *detractio*, a Vivaldo en su ejecutor y a todos los presentes que la oyen en continuadores de la cadena de infamias al prestar sus oídos. Pero la cadena no termina aquí; Cervantes, al añadir explícitamente el poema dentro de la obra desborda los márgenes y convierte al lector-oyente en participante necesario. En esa actitud tan cervantina de convertir al lector en parte activa de la obra, el autor maximiza el impacto moral que pretende hacer con su relato y que alcanzará su apogeo con el alegato de Marcela. Por ello, cuando escuchemos a Don Quijote exigir que se deje de perseguir a la pastora a quien “a cuya causa es justo que en lugar de ser seguida y perseguida sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo” el lector debe darse por aludido y aceptar que esa es la postura que debe adoptar sabiendo que, si en algún momento se posicionó de parte de Grisóstomo, ahora es el momento de aceptar la verdad.

Si la *detractio* es, por tanto, un registro específico del discurso que opera a través de la necesaria participación entre el detractor, el *murmur* se diferencia en ser más un registro que se articula en la esfera sonora, siendo éste característico de la transmisión del mensaje infamante de

una forma más clandestina y sibilina. Este tipo de propagación de (des)información y habladurías fue moneda de cambio durante el periodo imperial. Al contrario que la palabra escrita, la dimensión aural del *murmur* lo convertían en una práctica difícilmente controlable por la administración ya que su “constitutive ambiguity made it a powerful tool for sedition, and public authorities feared its influence; but by the same token, it was tempting to think the state might be able to make use of it” (Childers 172).

Pero ninguna autoridad eclesiástica o secular impone directamente el discurso de Grisóstomo y el resto de los pastores a la hora de difamar a Marcela. Esto es porque el *murmur* no solo no opera en la superficie, sino que, una vez liberado, no necesita de un centro fijo de enunciación y, al ser una práctica discursiva, se extiende forma interna y horizontal por los propios individuos de la sociedad. Durante la configuración de la España imperial, este tipo de prácticas difamatorias, cuando no eran ejercidas contra el poder, solían ser transmisoras de valores morales que apuntaban contra la heterodoxia y, por supuesto, contra toda otredad que amenazara el proceso de unificación política, religiosa y cultural iniciado por los Reyes Católicos.

Dos de los grupos más afectados por este *murmur* colectivo que se observan en *El Quijote* son los conversos y las mujeres. El primero, representado en multitud de pasajes cervantinos, ha sido largamente estudiado y fue víctima de la histeria colectiva que asoló la España post-Reconquista donde la “pureza de sangre” se convirtió en una obsesión para la promoción personal, así como un arma para atacar a todo aquel sospechoso de no cumplir con la ortodoxia católica. La obsesión por ocultar cualquier posible mácula propia de un origen converso y denunciar la del vecino, convirtió a la sociedad española “en un universo en el que las

comidillas en torno a los linajes y su limpieza constituían uno de los argumentos más cotidianos de conversación y en el que todos creían saber del linaje de los demás” (López-Vela 155).

El segundo grupo, las mujeres, cargaban con la doble tradición del catolicismo que, por un lado, las convertía en las culpables del pecado original (y por tanto un mayor escrutinio moral y represivo) y, por otro lado, de una idealización exagerada (*donna angelicata*) donde la imagen externa y la belleza física se convertían en rasgos idealizados hasta el extremo de convertirlas en figuras casi divinas cuya perfección e inaccesibilidad eran un espejo de la Virgen María (Fernández Rodríguez 77).

Marcela es el ejemplo paradigmático de esta dicotomía en torno al trato social hacia la mujer del periodo de la temprana modernidad. Por un lado, la obsesión por su belleza impregna el episodio de los pastores quienes explican a Don Quijote que “cuando llegó a edad de catorce a quince años nadie la miraba que no bendecía a Dios, que tan hermosa la había criado, y los más quedaban enamorados y perdidos por ella” (106). Por otro lado, cuando la pastora se sale del guion establecido y deja de ser objeto de veneración al desaparecer, por decisión propia, de la mirada masculina, se convierte inmediatamente en objetivo de esta *murmuratio* colectiva.

En la canción de Grisóstomo, vemos que el propio pastor es consciente de la función injuriosa de su “voz tuerza”. Esta voz torcida remite tanto a una voz individual quebrada por el dolor, como a la voz colectiva (*murmur*) que, con su poema y a través de sus compañeros, difundirá el mensaje infamante contra Marcela. El *murmur* es reconocido por el propio Grisóstomo, de forma inconsciente, como una voz degradada cuyo mensaje hará “que el mismo Inferno comunique” (de nuevo la posible conexión a la nigromancia al ceder su voz a la voz del Averno) todas las mentiras creadas sobre la pastora.

Pero el impacto del *murmur* dentro de la esfera sonora durante esta estrofa no se limita únicamente al mensaje sino también a la forma. En su *Tesoro de la lengua*, Sebastián de Covarrubias define el “murmullo” como “el ruido manso que haze el agua corriente, a murmure, por la figura onomatopeya. Y de allí murmurar, que es decir mal de alguno”. Este valor dual del murmullo como sonido placentero o desagradable lo encontramos ya en la literatura clásica y renacentista y lo podemos trazar hasta su utilización por parte de Cervantes en su obra. En su estudio sobre la relación entre llanto y sueño en la poesía bucólica, María de las Nieves Muñiz encuentra una genealogía de este sonido en la lírica latina, donde:

Virgilio había vinculado la placidez del sueño al susurro de las abejas («*saepe levi somnum suadebit inire susurro*», *Buc.*, I, 56), y el mismo efecto atribuyeron Horacio y Ovidio al murmullo de las aguas, el primero en su *Beatus ille* («[...] *fontesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod invitet levis*», *Epodos*, 2, 25-28), el segundo en las *Metamorfosis* («*muta quies habitat; saxo tamen exit ab imo / rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens / invitat somnos crepitantibus unda lapillis*», *Met.*, XI, 592-607). (674)

Este uso fónico se mantendrá durante el Renacimiento con la recuperación y actualización de la literatura pastoril y ya lo vemos incluido en la *Arcadia* de Sannazaro, en cuyo proemio, el escritor describe en términos sonoros el lugar donde va a recitar sus bucólicas a

los árboles que escuchan, y a aquellos pocos pastores que aquí se encuentren; así, expresándolas desnudas de ornato, tal como las oí cantar a los pastores de Arcadia, bajo las placenteras sombras, junto al murmullo de líquidas fuentes

Siguiendo la tradición sannazarista, muchos escritores del Siglos de Oro español mantuvieron esta descripción sonora de la Arcadia, pudiendo verse en Garcilaso (El dulce murmurar deste ruido/el mover de los árboles al viento/el suave olor del prado florecido) o Lope de Vega (Y como el alegre son del agua, el murmurar de las hojas y la templanza del aire, y aun el diferente olor de las flores...). Si Cervantes mantiene en *La Galatea* algunos³⁰ de los elementos sonoros canónicos del género³¹ (y del murmurio de un deleitoso arroyuelo que por el llano corría, sacando de su zurrón un polido rabel, al son del cual sus querellas con el cielo cantando comunicaba), vemos que en el *Quijote* se utilizan para parodiar o criticar un modelo en claro agotamiento.

El murmullo es, sin embargo, el primero de los muchos elementos sonoros que encontramos dentro de la canción de Grisóstomo. Si los primeros dos tercetos de la primera estrofa comenzaban con ese sonido susurrante de los pastores difamantes y las conexiones entre el dolor del pastor y el Inframundo (Infierno, son doliente y voz tuerza), la estrofa continúa con un cuarteto en el que el pastor prosigue su lamento:

Y al par de mi deseo, que se esfuerza³²

³⁰ Para cuando Cervantes comienza su carrera literaria, la novela pastoril ya estaba en un momento de decadencia. *La Galatea*, de hecho, ha sido vista como una propuesta manierista a los referentes del género en España; principalmente a “Las Dianas” de Gil Polo y Montemayor.

³¹ Para una aproximación sobre la discutida influencia Sannazaro en Cervantes, ver: Wellington, M. Z. “La ‘Arcadia’ de Sannazaro y La ‘Galatea’ de Cervantes.” *Hispanófila*, no. 7, 1959, pp. 7–18.

³² El cuarteto se inicia con un verso *chiave* que sirve de conexión a los dos tercetos anteriores siguiendo el modelo petrarquista. Todas las estrofas del poema exceptuando la octava y la novena mantendrán la estructura ABC ABCC DEED FF GHG. Para más información: Gutiérrez

a decir mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento,
y en él mezcladas, por mayor tormento,
pedazos de las míseras entrañas.

El sonido en estos versos muestra una separación paulatina de su materialidad para irse constituyendo en un evento cada vez más fantasmagórico. Si la voz hacía alusión al son doliente del pecho durante el terceto anterior, en este cuarteto, la voz comienza un camino que busca escapar del sujeto arrastrando en su camino los elementos corporales (“las míseras entrañas”) de éste para convertirse en una “espantable voz”.

Estas transiciones entre lo material y lo inmaterial de la voz ya estaban presentes desde Galeno y sus seguidores, quienes defendían que:

vocal and musical activities could be used to modulate the pulse or the body's fluid balance. In the absence of theories of circulation, pulse remained a mysterious force that was inherently imbued with music and that musical sound could alter. From this perspective, the voice was assimilated into bodily process through an analogy between the spirit, breath, and voice in which the latter coalesced with the spirit. (Gordon 21)

La “espantable voz” de Grisóstomo funciona, por tanto, como descripción de una voz aterrorizada pero también una voz fantasmal. Covarrubias, de hecho, cubre esta doble noción del

Martínez, María del Mar. “Ejemplificación de la teoría de función poética jakobsoniana en la Canción de Grisóstomo” de Cervantes.” (1988).

verbo *espantar*, al definirlo como cosa que causa “horror, miedo” pero recuerda que etimológicamente está relacionado con “espasmar, de pasmo, o del nombre *spectrum*, que vale a fantasma”. En este aspecto, la voz de Grisóstomo, en su recorrido hacia la boca, parece ser un fluido corporal que va impregnándose de los humores de esas entrañas: la bilis amarilla (hígado) y bilis negra (bazo) para terminar convirtiéndose en esa voz de ultratumba que anticipamos anteriormente.

Una vez fuera, la voz se convierte en código semiótico que pierde la materialidad física de los humores pero que conserva los temperamentos asignados a cada uno de ellos dentro del discurso. Por un lado, se observa la melancolía del enamorado que ha perdido su objeto de deseo y quien, a pesar de la crueldad de su amada, pugna por seguir declarando las bondades de esta (“a decir mi dolor y tus hazañas”). Por otro lado, la condición melancólica es superada por la colérica y alcanza su máxima expresión con en el *envío* de la estrofa, compuesta por un pareado y un último terceto:

Escucha, pues, y presta atento oído,
no al concertado son, sino al ruido
que de lo hondo de mi amargo pecho,
llevado de un forzoso desvarío,
por gusto mío sale y tu despecho.

La voz poética de Grisóstomo deja de ser lúgubre y plañidera para convertirse en una voz autoritaria que, a través del uso de imperativos, obliga al receptor a someterse a los deseos del pastor y a seguir su son, el cual ya no es “doliente” ni “concertado” sino que se ha convertido en

“ruido”. La voz de Grisóstomo se convierte en una serie de ruidos (que veremos en la siguiente estrofa) que tienen como intención demostrar que el mensaje del pastor está fuera de los límites propios del lenguaje, en una zona liminar donde solo puede ser articulados a través la relación con elementos de significación provenientes de bestias del Inframundo.

Pero Cervantes, como hombre de su tiempo, mantiene esta noción de ruido dentro de los límites de la metafísica clásica y solo lo representa, en relación de asimetría, como una antítesis de la armonía. El ruido se representa como “una serie residual o negativa de elementos disonantes [que] se localizan fuera o, como mínimo, en los límites más periféricos e impropios del significado musical” (Méndez Rubio 22).

Pero para continuar con el análisis de este tipo de ruidos, debemos hacer una lectura pormenorizada de cuáles son y cómo son utilizados dentro del contexto general de la historia entre Grisóstomo y Marcela. Para ello, debemos avanzar a la siguiente estrofa, donde el pastor suicida guía a quien le escucha, hacia un lugar aún más oscuro, a una suerte de catábasis sonora:

El rugir del león, del lobo fiero
el temeroso aullido, el silbo horrendo
de escamosa serpiente, el espantable
baladro de algún monstruo, el agorero
graznar de la corneja, y el estruendo
del viento contrastado en mar inestable
del ya vencido toro el implacable
bramido, y de la viuda tortolilla
el sensible arrullar; el triste canto
del envidiado búho, con el llanto
de toda la infernal negra cuadrilla,

En estos primeros once versos de la estrofa (de un total de dieciséis) lo primero que debemos anotar es que, como señalamos anteriormente, Cervantes nunca excede los límites del lenguaje y, a pesar del simbolismo negativo de estos términos cacofónicos que hacen referencia al sonido de bestias y alimañas, el escritor nunca traspasa las fronteras de la expresión lírica. Luis F. Avilés aborda perfectamente esta cuestión al analizar, en paralelo, el uso que Cervantes hace del ruido y la utilización que Garcilaso hace del término “áspero”³³, explicando que:

... el ruido afecta el contenido temático, pero deja intacta la belleza de la forma expresiva. Ambos autores invocan el ruido sin necesariamente reproducirlo en la forma misma del poema. En otras palabras, Garcilaso y Cervantes no se valen del ruido como medio expresivo Grisóstomo alude a los sonidos de los animales, pero no los imita en el lenguaje que usa (no los expresa gráficamente en sus versos por medio de signos u onomatopeyas) (26).

Pero a pesar de la supuesta exclusión de elementos onomatopéyicos (aunque esta cuestión la veremos más adelante) e interjecciones directas sobre el sonido de las bestias a las que hace referencia, no podemos obviar la funcionalidad paralingüística que ejerce la esfera sonora que Cervantes construye a través del uso de esta *animalia* sonora. En primer lugar, se mencionan siete animales reales: el león, el lobo, la serpiente, la corneja, el toro, la tórtola y el búho. A pesar de que se dan algunas pinceladas descriptivas de la condición varios de ellos (la fiereza del lobo, la escamosidad de la serpiente, el vencido toro, la viuda tortolilla) Cervantes recurre a los

³³ Entendido como cualidad negativa del lenguaje poético contra el que lucha Garcilaso para construir un nuevo régimen estético de la voz lírica.

sonidos que emiten como manifestación directa de su naturaleza y, por tanto, son los elementos que más importancia adquieren dentro de la estrofa.

Esta preeminencia de la cualidad acústica es tan evidente que incluso menciona a una octava criatura de quien no da nombre (“algún monstruo”) pero de la que sí hace hincapié en su efecto fónico (“el espantable baladro”). Cada una de estas criaturas y el rol que juegan a nivel simbólico, tanto su figura como la articulación de sus voces, demuestran una serie de paralelismos con la tradición predecesora a Cervantes y muestran una clara intencionalidad de (de)construir el mito de la Arcadia a través de la esfera sonora. Antes de analizar el papel que cada una de estas bestias tiene dentro del poema, debemos atender como el inicio del poema funciona a modo de reclamo hacia el oyente. Originalmente es Marcela el objeto de esta solicitud, sin embargo, ahora son los presentes al entierro y los lectores de *Don Quijote* quienes están siendo interpelados a escuchar el lamento del pastor.

La función inicial de los tres primeros versos del poema, que a la postre son los que tienen una mayor carga sonora, es ejercer una suerte de función vocativa al invocar la atención del oyente, pidiéndole a éste que preste atención a la condición sonora del dolor del pastor. La función vocativa es más evidente en la primera estrofa gracias a la inclusión de un vocativo axiológico³⁴ (crüel) y dos imperativos (escucha, presta) que remiten directamente al receptor del mensaje; mientras que, en la segunda estrofa, la construcción de un paisaje sonoro tormentoso

³⁴ Definidos por Antonio Miguel Bañón como aquellos que sirven “para valorar, desde parámetros irónicos o no, positiva o negativamente, al receptor inmediato de la comunicación”. Para más información ver: Bañón, Antonio Miguel (1993): *El vocativo: propuestas para su análisis lingüístico*. Barcelona: Octaedro, 1993.

apela al oyente mediante una experiencia más sensorial que captura su atención con una función más efectista, casi teatral. El énfasis sonoro, aunque persiste en la tercera estrofa, se va diluyendo a partir de esta segunda estrofa que ahora analizamos, y lo hace no solo con una disminución del léxico sobre elementos acústicos sino también con el tipo de sonidos de los animales representados. De este modo, vemos que al inicio de la estrofa prevalecen criaturas y sonidos con connotaciones negativas mientras que en los últimos tercetos se van sustituyendo, progresivamente, por animales más benévolos.

La primera criatura, el león, es un ejemplo paradigmático de cómo Cervantes juega a invertir los códigos tradicionales de la literatura medieval y, específicamente de la novela caballeresca. El símbolo del león siempre ha sido ambiguo en la tradición cristiana, donde se le ha usado tanto como representación de Cristo (León de Judá) como del Anticristo. En la tradición literaria y, específicamente caballeresca, el león es un *topos* muy recurrente que aparece, generalmente para poner a prueba al caballero o para ayudarlo a cumplir alguna misión. En todo caso, esta tradición literaria siempre lo representa con una serie de atributos como fiereza, valentía, nobleza, agresividad, etc., que dotan de cierta gravedad el encuentro de estos animales con el protagonista. Cervantes, sin embargo, satiriza todas estas situaciones cuando escribe el capítulo séptimo del segundo libro del *Quijote*. En este episodio (llamado comúnmente *La aventura de los leones*) Don Quijote espera enfrentarse a las singulares fieras al modo que lo hicieron sus referentes Amadís de Gaula o Palmerín de Olivia, sin embargo, lo que ocurre es que

los animales no responden a la presencia del hidalgo mostrando una absoluta indiferencia hacia él.³⁵

Esta conexión entre el dolor amoroso pastoril y la esfera sonora animal aparece de una forma muy similar representada en la *Arcadia* de Sannazaro. En la égloga sexta, la cual vimos anteriormente, vemos la utilización recurrente de términos que refieren a la esfera sonora y su resonancia en el mundo animal cuando Clónico se lamenta de su amor no correspondido durante su deambular por el bosque: fiera, bramido, lamento, difamación. El quejido de Clónico es interrumpido por su compañero Eugenio, quien al escucharle compara su dolor con el sonido de los animales salvajes le contesta:

Un orso in mezzo l'alma, un *leon ruggemi*,
Clonico mio, sentendo il tuo ramarico,
che quasi d'ogni vena il sangue suggemi.³⁶

Vemos por tanto que, al igual que en la *Arcadia* de Sannazaro, Cervantes utiliza en el episodio pastoril de Grisóstomo el sonido de las fieras para, por un lado, representar los peligros del amor, y por otro, dotar al dolor del amante despechado de una textura lírica cacofónica que exceda los

³⁵ Existen en la literatura caballeresca otro tipo de leones amansados, domesticados y reverentes. Este último caso es largamente estudiado por Miguel Garci-Gómez quien lo define como “un auténtico *locus communis* del encomio hiperbólico”. Al usarlo, el artista escoge al delegado más noble del reino animal para que le sirva de testigo infalible del carisma y la inocencia del personaje elogiado”. En el caso de *Don Quijote*, sin embargo, el león no es utilizado para enfatizar ninguna cualidad del caballero sino para, por un lado, parodiar el hiperbolismo animal de la literatura caballeril y, por otro lado, a través de la desidia de los leones, mostrar la artificialidad entre el mundo real (los animales) y el literario (Don Quijote) que representa la escritura.

³⁶ Urrea lo tradujo así: Un oso en medio el alma, un león resuena, / Clónico mío, tu dolor sintiendo, / mi sangre huye de una y otra vena.

límites del lenguaje. Estas fieras y sus sonidos tienen, por tanto, un uso ambivalente dentro del poema. Los animales apuntan a la calidad salvaje y antihumana de Marcela, mientras que sus sonidos representan, al mismo tiempo, el discurso (supuestamente) agresivo de esta contra Grisóstomo y, a la vez, se convierten en el sonido penitente del alma del pastor.

La correspondencia negativa animal-sonido es más evidente entre los versos tercero y quinto de esta segunda estrofa. Estos mencionan a la serpiente y la corneja, los cuales representan dos de las funciones del lenguaje identificadas tradicionalmente por su inmoralidad: el susurro y las habladurías. En el primer caso, la serpiente es una representación multisémica cuyos significados se pueden rastrear en multitud de orígenes, siendo uno de los símbolos más profundamente atávicos de la cultura humana. En Cervantes, como no podía ser de otra manera, la serpiente adquiere su significado a través de la tradición occidental, la cual, a su vez, tiene un doble origen: uno en la tradición bíblica y, otra, en la cultura grecolatina. Ambas interpretaciones juegan un papel fundamental en la caracterización de Marcela como un elemento disruptivo de la Arcadia pastoril (y masculina) de Grisóstomo.

En primer lugar, la visión bíblica de la serpiente nos remite al mito del Paraíso en el cual, el diablo, en forma de serpiente, convence a Eva (y ésta a Adán) de comer del fruto prohibido Árbol del bien y del mal. La desobediencia del mandato divino supone la expulsión de ambos del Edén. Así pues, al igual que la serpiente y la mujer son los causantes originales de que Adán sea proscrito del Paraíso, serán también los culpables de la expulsión de Grisóstomo de la Arcadia en la que vivió hasta el rechazo de Marcela.

Pero esta correlación entre Marcela y la serpiente no es una interpretación libre y azarosa. Posteriormente a la lectura de la canción de Grisóstomo, Marcela hace acto de presencia ante los

pastores para defender su honor; estos, sin embargo, la increpan y de boca de Ambrosio (uno de los amigos de Grisóstomo) escuchamos decirle: “—¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!”. Este pasaje y el hecho de que posteriormente Marcela se defiende del término “basilisco” y no “serpiente” nos hace pensar que Cervantes opta por esta última palabra por una razón de métrica, (ya que, de otra manera, no podría encajar adecuadamente el endecasílabo) pero teniendo en mente al basilisco como idea a representar.

El basilisco es una criatura fantástica con forma de serpiente cuyo mito hunde sus raíces en la antigua Grecia pero que alcanza su mayor popularidad durante la Edad Media. Su nombre significa en griego “pequeño rey” ya que estaba considerada la reina de todas las serpientes. Su arma más poderosa es la mirada, con la cual es capaz de matar (al igual que Medusa) y, por este mismo hecho, durante el medievo se estableció “una larga corriente de corte misógino que destaca que la mirada de la mujer es tan venenosa como la del basilisco” (Vélez-Sainz 263). Por esta misma razón el uso de basilisco como insulto hacia Marcela, cobrará mayor sentido cuando la pastora haga aparición frente a los pastores, utilizando su propia imagen y la mirada como herramienta de subversión. Esta correlación entre la feminidad y la mirada es una constante que ha sido explorada extensamente por dentro del feminismo académico por autoras como Mulvey, Kaplan, Cixous o Cavarero (estas dos últimas, además, han analizado profundamente la correlación entre feminismo, violencia y mirada a través del mito de Medusa). Pero incluso en la lectura deconstructivista de estos estudios, encontramos cierta preeminencia del sentido visual sobre el sonoro (no así en el caso de Cavarero como veremos en el capítulo siguiente).

La mirada del basilisco fue un *topos* recurrente en la literatura del Siglo de Oro para hacer un símil con los peligros que representa tanto el amar a una mujer hermosa como

contemplar su belleza. Cervantes, sin embargo, extiende el mito y recupera el aspecto sonoro de la criatura, la cual, tiene en su “silbo” un arma igual de letal que su mirada. Esta característica sonora del basilisco ha sido omitida con mucha más frecuencia a pesar de que se encuentra en autores como Plinio el Joven (“Su silbido espanta a todas las serpientes”), Lucano (“Y aquel que lanzando silbos a todos estos monstruos, el que mata antes de envenenar”) e incluso San Isidoro de Sevilla (“*Sibilus* es el mismo basilisco, y se le da este nombre porque con sus silbidos mata antes que muerde”)³⁷.

Cervantes, de forma magistral, colapsará ambos fenómenos, el visual y el sonoro, en la conclusión del capítulo. En ese momento, Marcela hará acto de presencia frente a todos los pastores (desafío visual) y dará un discurso (desafío sonoro) a favor de la libertad de la mujer en contra de las imposiciones masculinas, tanto en el plano político social como en el artístico (crítica al idealismo femenino de la tradición pastoril) que la reduce a un mero objeto de conquista.

Cervantes consigue, con un único movimiento, no solo atacar el tópico del basilisco en torno a la mujer, sino que también lo reapropia y lo convierte en un arma contradiscursiva. Si el silbo del basilisco es capaz de ahuyentar al resto de serpientes, el “silbo” de Marcela consigue espantar las murmuraciones y calumnias de los pastores; pero este silbo no es un grito animal ni cacofónico ya que Cervantes lo transforma en un discurso racional e irrefutable hasta el punto de

³⁷ Las citas están extraídas del trabajo: Sánchez, Gustavo Bueno. “Ontogenia y Filogenia del Basilisco.” *El Basilisco: Revista de Materialismo Filosófico*, no. 1, 1978, pp. 64–79.

que a todos los presentes solo les queda la opción de agachar la cabeza e irse. Sin embargo, esta cuestión de la voz sonora la abordaremos en el siguiente capítulo.

Junto con el basilisco, el animal más importante del poema en relación con el sonido es la corneja. Al igual que en el caso del primero (que aparece como serpiente en el poema), intuimos que Cervantes quería utilizar el término *cuervo*, pero, de nuevo, por un tema de métrica tuvo que acomodar *corneja* para completar el endecasílabo. De hecho, cuando hacemos una exploración lexicológica del resto de la novela y de sus otras obras, vemos que el término *corneja* no aparece más veces, mientras que *cuervo* lo hace hasta ocho veces en el *Quijote*, tres en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, otras tres en *Viaje al Parnaso*, una vez en *La Galatea*, otra más en las *Novelas ejemplares* y hasta seis en *Ocho comedias y ocho entremeses*.

No nos detendremos demasiado en el análisis simbólico de este animal ya que sigue ciertos paralelismos con el uso de la serpiente-basilisco. Sin embargo, debemos destacar dos aspectos importantes que están relacionados con la esfera acústica: la expulsión de la Arcadia y la relación del cuervo con las habladurías. Al igual que la serpiente, el cuervo representa la expulsión del Paraíso-Arcadia dentro de la tradición literaria que ya se observa desde la mitología grecolatina. El propio Ovidio recoge este topos al describir como el cuervo, quien era un animal de plumaje blanco y compañero de Apolo, cae en desgracia cuando informa al dios sobre la infidelidad de su amante Coronis con un joven de Tesalia. Apolo, al recibir la noticia, en vez de recompensar al animal, vuelve su plumaje totalmente negro como castigo por su indiscreción. El cuervo queda marcado desde entonces como una figura de mal agüero y una representación de los maldicientes y de los que transmiten habladurías.

En uno de los *Emblemas morales*, Covarrubias representa esta escena con un cuervo negro (lo que anticipa su caída) observando a los dos amantes denunciados mientras disfrutaban abrazados en un paraje bucólico. Bajo el emblema, Covarrubias define al animal como “malsín, parlero y chismoso” (Centuria III). Vemos que existe una reapropiación del mito para adecuarlo a la moral cristiana de la época y, así mismo, incluirlo dentro de los pecados de la lengua de los que hablamos anteriormente. Esta dimensión aural de la infracción del cuervo se ve reflejada en la canción de Grisóstomo. El pastor, al igual que en el caso anterior de la serpiente, pretende asimilar estas faltas del cuervo a Marcela y, sin embargo, también se volverá en su contra con el parlamento de la pastora ya que es él mismo quien actúa como el cuervo, que tal y como establece Covarrubias, es todo aquel que hace “diligencias para descubrir cosas secretas, que no dan escándalo, ni se pueden probar, no ha precedido infamia, ni los demás requisitos para proceder a inquisiciones y pesquisas”.

Así pues, vemos que Grisóstomo, al difamar a Marcela, acaba convirtiéndose en el mismo cuervo del que aborrece su graznido y, por esa misma razón, caerá en desgracia y será expulsado de la ficticia arcadia pastoril que él mismo se había construido. Esa expulsión será uno de los ejes sobre los que el pastor construya su mensaje victimista en el que se sitúa como centro de todas las maldades de la pastora. Para ello, Grisóstomo, expone en los siguientes versos una serie de sonidos lastimeros procedentes de animales mansos con los que busca mimetizar su figura y su dolor.

del ya vencido toro el implacable
bramido, y de la viuda tortolilla
el sentible arrullar; el triste canto

del envidiado búho, [...]»³⁸

De nuevo Grisóstomo apela al sonido de la naturaleza para expresar sus sentimientos, esta vez para mostrarse como un victimario. Para ello utiliza el bramido de la figura del toro, animal bravo y fiero pero que cuando es derrotado o comienza su época de apareamiento proclama un sonido lastimero. Antonio Díaz-Cañabate, una de las figuras centrales de la crónica taurina del siglo XX reflexionaba: “¿Es el bramido el lenguaje de los toros? [...] el bramido es una llamada de amor, es un venteo de la hembra, tan próxima y tan lejana” (Domecq y Díez 121). El bramido de Grisóstomo es el de un animal que busca en la lejanía a su amor, el sonido de una fiera que ha sido emasculada, del mismo modo que las “histéricas” ménades, que habitaban montes y bosques, sacrificaban a los toros en ritual dionisiaco.

La mimesis a través de sonidos de criaturas más cándidas se cierra con “el sensible arrullar” de la tórtola y el “triste canto” del búho cuyos cantos terminan de imprimir un aire melancólico y de pérdida al poema. La tórtola representa la fidelidad viuda (ya que se cree que el ave no vuelve a buscar pareja si esta muere) hecho que la convertirá en un símbolo recurrente de los valores cristianos y muy utilizado durante el medievo. En la *Arcadia* de Sannazaro volvemos a encontrar un referente directo en una conversación sobre el amor no correspondido que tiene lugar entre los pastores Barcinio, Sumontio y Meliseo. Sin embargo, hay una mayor relación temática en torno al sonido en *La Arcadia fingida*, escrita conjuntamente por Moreto y Calderón. Esta comparte con Cervantes el hecho de que ambos escritores utilizan la Arcadia como un

³⁸ Hemos cortado el último verso ya que la parte omitida pertenece, por su temática, al siguiente grupo.

trabajo de artificio, de la que han perdido la creencia en sus valores pero que se puede utilizar como posibilidad narrativa (Canónica 45). En dicha obra, la protagonista Porcia, tras un fallido intento de asesinato, finge perder la cordura y hace creer a todos sus pretendientes, (en una operación totalmente quijotesca) que viven en una Arcadia al estilo literario. En una conversación con dos de estos pretendientes Porcia les pregunta qué de qué forma morirían, a los que ambos, de forma exagerada y enfatizando el patetismo del género pastoril responden:

Carlos: [...]si le piden las sirenas
de las fuentes, y los ríos,
que con *sonoras exequias*
de su vida en sacrificio,
todo quanto *acordó en voces*,
va olvidando *parasismos*³⁹.

Federico: La viuda *tortolilla*,
que haciendo *instrumento* el pico,
ella se *arrulló* su muerte
por los montes, y los riscos,
mucho mas que por lo amado,
muere por lo que *ha sentido*,
que no fue el dolor, y fue
la queixa el mayor peligro.⁴⁰⁴¹

³⁹ Paroxismo

⁴⁰ Extraído de la edición de 1796, publicada en Barcelona en la imprenta de Juan Serra y Nadal. El documento se encuentra actualmente en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Al igual que en estos versos de Moreto y Calderón, Cervantes lleva la representación estética general y sonora en particular, lejos del pretendido naturalismo de la bucólica renacentista explorando nuevos territorios. Murray Schaffer, figura central en la creación de los estudios del paisaje sonoro, identifica en Teócrito y Virgilio la utilización de la “sympathetic vibration” como uno de los elementos fundamentales de la lírica bucólica. Este término busca ser un equivalente sónico de la “falacia patética” en la literatura y supone la creación de un enlace afectivo a través del ritmo y la melodía de la palabra y que imbuje al lector dentro de la experiencia aural. La bucólica clásica y, por extensión, la renacentista de la escuela italiana se apodera de este artificio que encaja perfectamente con la idea de la literatura pastoral como “the poetic expression par excellence of the cult of aesthetic Platonismo” (Alpers 10) y que, además, se convertiría en una excelente herramienta discursiva dentro de la Europa post tridentina.

Vemos, sin embargo, que Cervantes (y la posterior tradición de arcadias fingidas que le siguieron y que se convirtieron en un tropo propio) pone en evidencia el artificio tras estos sonidos al, por un lado, llevar al paroxismo la manifestación emocional de Grisóstomo y, por otro lado, al engarzar los sonidos de los animales que hemos visto hasta ahora con una tradición fijada y que es la que realmente le otorga un valor semántico dentro de la obra.

Cervantes hace uso del sonido como una herramienta más en defensa de su filosofía de una naturaleza inmanente y no trascendental. Américo Castro observó este hecho al ver como Cervantes criticaba los actos morales que iban en contra de la naturaleza de las cosas. El filólogo español catalogó las historias del escritor en dos tipos, aquellas donde sus protagonistas actuaban

⁴¹ Las cursivas son nuestras.

acorde a su naturaleza y aquellas en las que no. Las primeras las denominó (muy sonoramente) como “series armónicas” mientras que a las segundas “series erróneas” (entre las que se encuentra la de Grisóstomo) (118). Esta crítica antinaturalista de un pastor que no es pastor, que evoca un amor que no es un amor real sino una idealización de éste cataliza en un poema donde Grisóstomo entremezcla el sonido natural de animales bondadosos con el de alimañas y bestias malignas. Alicia Ramadori señala la similitud entre la canción de Grisóstomo y la *Égloga I* de Garcilaso en tanto en cuanto ambos representan “las imágenes de discordia y armonía destruida” y “manifiestan la participación simpatética de la naturaleza en el sufrimiento de los pastores” (510). Sin embargo, la diferencia entre ambos es que los pastores de Garcilaso no pretenden crear un nuevo modelo sino asimilar su lírica a la del estado natural de las cosas y la oportunidad poética que ésta les brinda.

Sobre este aspecto, nos habíamos quedado en el uso del sonido del toro manso, de la tórtola y del búho; estos, como habíamos dicho, suceden a los sonidos ásperos de la estrofa anterior y, todos ellos, simbolizan la voz del pastor. Veamos ahora como el poema entra en una fase descendente donde la cadencia sonora culmina la estrofa con una serie de versos que tiene como objetivo poner de manifiesto la destrucción de los referentes naturales creando una esfera donde el sonido pierde su armonía para dar paso a un nuevo régimen acústico donde predomina la disonancia y la cacofonía.

[...] con el llanto
de toda la infernal negra cuadrilla,
salgan con la doliente ánima fuera,
mezclados en un son, de tal manera
que se confundan los sentidos todos,

pues la pena cruel que en mí se halla,
para cantalla pide nuevos modos. (120)

Este pasaje es fundamental para entender ese nuevo régimen que Grisóstomo construye en torno al sonido. La expresión del estado de confusión que provoca el dolor por el sentimiento no correspondido del pastor crea una fractura irresoluble con la armonía de la naturaleza que rompe totalmente con la tradición pastoril anterior, en la que:

Por lo general, el pastor bucólico se fusiona con la naturaleza a través del cuento y del canto, como sucede en la tradición clásica desde las Bucólicas de Virgilio hasta L'Arcadia de Sannazaro, con la que Garcilaso toma contacto después de su llegada a Nápoles [...] Además, se produce una armonía perfecta entre el pastor bucólico y la naturaleza que le rodea, hasta el punto de unirse a ella de manera órfica o animista. Tanto los animales como los otros elementos de la naturaleza, en principio inanimados, responden al unísono del canto pastoril. (Gómez 174)

Vemos, sin embargo, que el pastor de Cervantes apela a todos los sonidos y voces de animales y criaturas, no para utilizarlos a modo de mimesis, sino para exigirles que junto con “la infernal negra cuadrilla” saquen sus almas fueras con las que va a crear una nueva voz lírica nunca antes escuchada.

Para articular esta nueva voz, Grisóstomo nos dice, en el último verso de la estanza, que es necesario cantarla con “nuevos modos”, esto es, con unas maneras diferentes a la poética pastoril. Francisco Rico, en su nota a dicha expresión en la edición conmemorativa del cuarto centenario de la novela, aclara que lo que esto significa es que el pastor pretende acudir a “otra tonalidad musical aún más grave” (120). Alcanzar el nuevo modo mediante estos sonidos y estas

voces requiere que estos sean distorsionados hasta el punto de que ya no pertenezcan al ámbito de lo humano. Sin embargo, a pesar de esta deformación de lo acústico, el sonido nunca se desliga totalmente del elemento original al que apela. De ese modo, la canción de Grisóstomo adquiere una tonalidad ominosa.

El fenómeno ominoso es definido por Freud en el psicoanálisis como *Unheimlich*, una pulsión entre lo familiar y lo desconocido y que genera temor. Sin embargo, este temor no proviene de una confrontación dialéctica ya que no se engendra al contraponerse lo familiar con lo desconocido sino cuando ambos términos colapsan conjuntamente. Lo ominoso no puede provenir de los elementos que nos son ajenos sino de aquellos que habitan nuestra cotidianidad y, por tanto, su poder de abyección es mayor al articular la otredad simultáneamente desde fuera (el otro) y desde dentro (el Yo).

Y es justamente esto lo que Grisóstomo consigue al transformar la familiaridad y el bucolismo del ambiente pastoril en un entorno siniestro sin llegar a convertirlo totalmente en un espacio desconocido. La fractura parcial entre el Yo y la naturaleza que producen el efecto ominoso a través del sonido se da en varios niveles a través de la escena del entierro: un cadáver que es capaz de hablar a través de la lengua de otro, una Arcadia cuyos sonidos son espectrales y, de trasfondo, la figura de una mujer capaz de ser bella y horrenda al mismo tiempo y cuya voz puede matar a un enamorado.

Vemos, por tanto, que la canción de Grisóstomo tiene como objetivo realizar esto a través de los sonidos, que “mezclados en un son de tal manera/ que se confundan los sentidos todos”. Esta disociación de la realidad y su correlación con el mundo sensible es una constante dentro de las líneas generales de la obra; si Don Quijote interpreta el mundo a través de lo que ha leído en

los libros, Sancho Panza es experiencia sensible (Torres 433). El problema radica cuando esta interpretación literaria del hidalgo choca frontalmente con el mundo empírico y el lenguaje sufre una ruptura que no le permite establecer un significante válido dentro de la normatividad sociocultural de su momento. Si las novelas de caballería son la fuente de este quiebre epistemológico para el protagonista, la literatura pastoril lo será para Grisóstomo. El pastor, sin embargo, de forma contraria al hidalgo, no se limita a vivir acorde con su interpretación de la realidad, sino que busca distorsionarla para que el resto del mundo lo interprete de la misma manera y así adecuarla a sus propios fines. Por este motivo acude al sonido que, a diferencia de la vista, se constituye de manera más horizontal y, al mismo tiempo, desarrolla la construcción de sentido a través de una serie de reglas menos jerárquicas que la mirada. Jean-Luc Nancy explica esta diferencia así:

Lo sonoro precisa aquí de su singularidad en relación con el registro óptico, donde se juega más manifiestamente, si puede decirse así, la relación con lo inteligible en tanto que relación teórica [...] Según la mirada, el sujeto se remite a sí mismo como objeto. Según la escucha, es en cierta medida en sí mismo que el sujeto se reenvía o se envía. (10)

Así pues, Grisóstomo acude al sonido para “(re)enviar” su dolor interno y convertirlo en una suerte de tejido que impregna la esfera acústica de los oyentes, los cuales lo absorben y lo interiorizan a través del impacto afectivo que ejerce lo sonoro. Según Nancy, esto se consigue mediante la transmisión de dichos afectos a través de la función *metéxica* que lo sonoro tiene sobre lo visual. Para el filósofo francés, la diferencia entre ambas categorías de transmisión del orden simbólico, el óptico y el sonoro, radica en que la primera se articula en torno a un orden de

lo imitativo y lo reiterativo (mimesis), mientras que el segundo lo haría en torno a un orden de la participación (metexis). Ambos elementos, sin embargo, no son contrapuestos, sino que permanecen en la esfera de la transmisión simbólica, pero mientras la mimesis es la encargada de construir la ideología, la metexis sería como un cambio en el que el espectáculo que convierte en rito y disuelve las categorías entre el actor y el espectador, entre el texto representado y el contexto material (Benston 29).

Benston utiliza estos términos dentro del estudio del teatro afroamericano para poner de manifiesto la capacidad de este para crear espacios de participación social donde los espectadores se vuelven parte de la obra. Si bien Benston apela a la capacidad de esta operación como un medio para un teatro de intervención donde predomina la colaboración obra/espectador, no queremos atribuir al sonido que aquí analizamos este carácter más transgresor (por su capacidad de generar sensibilidad social). Sin embargo, si queremos entender esa relación entre obra y espectador, como un mecanismo por el cual se sutura a ambos para el cumplimiento de cierta ideología. La metexis, por tanto (colaboración participativa para Benston, sonido para nosotros), sería una de las funciones mediante las cuales la maquinaria propagandista de la España imperial construiría parte de esa sociedad dirigida de la que hablaba Maravall. En el capítulo cuarto revisaremos estas mismas nociones en torno al teatro y cómo Cervantes pudo ver como esta función de crear una cercanía entre la obra y el espectador tenía el peligro de generar un público no crítico y propenso a dejarse llevar por el relato emocional.

Finalmente, en la tercera estrofa se verá condensado todo aquellos que hemos ido desarrollando a lo largo de este capítulo. Esta será la última estrofa donde se hace mención

directa al sonido y donde Grisóstomo pone de manifiesto cuál es su intención a la hora de crear esos nuevos modos, sonidos y voces.

De tanta confusión no las arenas
del padre Tajo oirán los tristes ecos,
ni del famoso Betis las olivas,
que allí se esparcirán mis duras penas
en altos riscos y en profundos huecos,
con muerta lengua y con palabras vivas,
o ya en oscuros valles o en esquivas
playas desnudas de contrato humano,
o adonde el Sol jamás mostró su lumbre,
o entre la venenosa muchedumbre
de fieras que alimenta el libio llano.
Que puesto que en los páramos desiertos
los ecos roncós de mi mal inciertos
suenen con tu rigor tan sin segundo,
por privilegio de mis cortos hados.
serán llevados por el ancho mundo. (120-121)

En los cuatro primeros versos Grisóstomo reconoce que los nuevos sonidos alcanzarán tal confusión que solaparán las melodías de la naturaleza. Vemos, por tanto, la idea con la que hemos estado trabajando sobre cómo se transforman los tradicionales sonidos de la Arcadia en otros que se alejan por su artificiosa composición. Cervantes pone en voz del pastor la utilización de dos de los topos naturales más utilizados en el Siglo de Oro: el río Tajo y el río Betis (nombre romano dado al río Guadalquivir). El Tajo y sus sonidos se encuentran ya famosamente representados en la *Égloga III* de Garcilaso, en el cual, unas ninfas escuchan las canciones de

desamor de los pastores Tirreno y Alcino cerca del río donde “el agua baña el prado con sonido, / alegrando la hierba y el oído.”

Tanto en Garcilaso como en *La canción desesperada*, la voz pastoril masculina se formula en forma de eco. Sin embargo, en el caso del primero y, debido a la aproximación bucólica del espacio, las voces de estos permanecen en un “ambiente familiar, en su centro, en plena naturaleza, una naturaleza silenciosa y receptiva” (Roig 1403) mientras que, en el caso del segundo, vemos que el eco reverbera de tal manera que es capaz de atravesar los límites de la Arcadia. En ambos casos, el eco es el resultado de una voz que no encuentra respuesta y que se expande a través de la iteración. Pero mientras que en la tradición renacentista sannazarista el confinamiento de la voz dentro de ese espacio del *locus amoenus* establece unas fronteras que dotan al eco de una relación de estabilidad con sus límites y, por tanto, no permiten que la voz traspase el umbral de lo natural, el caso de Grisóstomo remite a un eco degenerado que rompe estos límites y expande la voz a lugares fuera de la Arcadia. Así pues, si la Arcadia tradicional representa un espacio-otro en relación de analogía positiva con el espacio-este (o real), la anti-Arcadia de Grisóstomo, al romper esos límites, no vuelve al espacio real, sino que encuentra un espacio-otro dentro del primero, creando por tanto un tercer espacio liminal, un espacio de analogía negativa con la utopía en sí misma no con la realidad a la que esta última idealiza.

El acceso a este espacio se consigue mediante el sonido abyecto de la voz pastoral que rompe con la equilibrio del neoplatonismo petrarquista (y Garcilasiano) y que pone de manifiesto el lugar que Cervantes ocupó como figura manierista, a caballo entre las postrimerías de la estética renacentista y la nueva sensibilidad barroca. Esta voz de Grisóstomo se vuelve abyecta al ser una voz “ronca” que se articula “con muerta lengua y con palabras vivas”. Esta dualidad de

un cuerpo físicamente muerto pero capaz de invocar palabras entre los vivos vuelve a remitirnos a la cuestión de la necromancia y la constitución de un cuerpo que opera fuera de los límites normativos.

No pretendemos utilizar aquí la categoría de lo abyecto como posteriormente se utilizará al analizar el cuerpo dentro de la literatura gótica o tras los estudios del cuerpo y el género (principalmente a raíz de la obra de Judith Butler) sino que lo entendemos de la misma manera que González Echevarría entiende el surgimiento de “lo monstruoso” a raíz de la ruptura epistémica del barroco y que catalizaría principalmente en las obras de Garcilaso y Góngora, donde la figura del monstruo no es enteramente un otro, sino un “double and contradictory being in which the two opposites coexist.” (89).

La voz viva pero que se enuncia desde un cuerpo inerte (y por tanto en ausencia del ser que lo habitaba) comparte cierto paralelismo con lo que Michael Chion denomina en cine la voz “acusmática”, una voz cuyo lugar de enunciación permanece oculto al espectador. Del mismo modo, Grisóstomo, sin estar presente en la escena, es capaz de articular esa voz que, a través del poema, ventriloquiza a Vivaldo. Grisóstomo, por tanto, utiliza una voz acusmática, lo que le convierte por ello en un *acousmetre*, término acuñado también por Chion al unir los conceptos “acusmático” y el verbo francés “*être*” (ser) y que define no a la voz en sí misma, sino al ser que surge de esta enunciación espectral. De hecho, Chion identifica este ser como un cuerpo espectral que genera un espacio negativo a través de la sensorialidad acústica (*corps en creux*). El filósofo francés, además, considera que este ser sonoro contiene cuatro poderes:

[...]the ability to be everywhere, to see all, to know all, and to have complete power. In other words: ubiquity, panopticism, omniscience, and omnipotence. The

acousmetre is everywhere, its voice comes from an immaterial and non-localized body, and it seems that no obstacle can stop it. (24)

Por tanto, el poder de esta voz acusmática y del *acousmetre* quedaría desarmado en el momento en el que se revelara su origen material, cuando el cuerpo físico desde donde se invoca la voz accede al campo visual. Cabe preguntarnos entonces ¿ocurre este proceso de recorporalización y desarticulación de la voz masculina de Grisóstomo? Nuestra respuesta es afirmativa. La aparición de Marcela supone el desencadenante final que desmonta todo el proyecto lírico del pastor. Si la canción de Grisóstomo no termina alzándose como un relato discursivo capaz de crear una narrativa hegemónica sobre el resto de los pastores presentes es porque Marcela consigue deshacer el proceso de resucitación necromántica que la lectura del poema tiene como objetivo.

Pero para abordar este posible desmantelamiento de la voz acusmática de Grisóstomo a través de la figura de Marcela deberíamos, primero, analizar algunas cuestiones sobre la relación entre imagen/cuerpo femenino. Sin embargo, la complejidad y la extensión de la propuesta requiere un apartado específico, por lo dejaremos esta cuestión para el capítulo siguiente, en donde analizaremos los diferentes sonidos y voces femeninas dentro de la novela cervantina.

*por donde hacia la luz huye el sonido
en sucesivas cámaras de eco*

(Severo Sarduy)

Capítulo 3: Sonidos y voces en la configuración de algunos personajes femeninos a través de Ovidio y la tradición grecolatina

Una de las características principales por las que Don Quijote ha venido a ser concebida como la primera novela moderna (al menos desde la perspectiva occidental), ha sido entre otras muchas cosas, por la capacidad que tuvo Miguel de Cervantes en difuminar dentro de la narración la, hasta entonces, marcada línea entre tradición oral y tradición escrita.

Tras la aparición de la imprenta y la expansión de la escritura como bien de consumo, el peso del componente oral fue perdiendo gradualmente espacio dentro del ámbito cultural e intelectual. La escritura se liberó de su largo confinamiento monacal en el que había estado recluida durante siglos dentro de manuscritos al custodio de amanuenses y traductores. Pero a pesar de ello, el alto índice de analfabetismo mantuvo el canal oral como el medio prioritario de transmisión de conocimiento de las clases populares popular.

Si la tradición homérica marca la génesis de la literatura occidental, su carácter oral, por tanto, dejará una impronta indeleble en toda la producción posterior. La Grecia antigua era una sociedad donde la escritura todavía era una tecnología cuyas condiciones materiales para su reproductibilidad eran extremadamente limitadas y el conocimiento de ésta estaba restringido a las élites y a los hombres libres de las *polis*. El propio Platón, a través de Sócrates, en su diálogo

con *Fedro* advierte del propio peligro de la escritura por su calidad de *téchne*, como artefacto que aleja al estudioso de conocimiento y de la verdadera memoria.

Pues este invento [la escritura] dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar, al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo. (275a)

A pesar de esta resistencia que supuso la escritura a los modelos tradicionales de producción e impartición del conocimiento, el elemento escrito acabó imponiéndose por su clara ventaja para la preservación de este. Pero la traslación de la palabra dicha a la escrita mantuvo en muchas ocasiones esa marca oral primigenia de las sociedades aurales. Volviendo a Homero, cuando se analizan los primeros registros escritos de sus poemas, se observa la pervivencia de elementos formulaicos que anteponen razones de índole eufónica a la puramente métrica o sintáctica (W.B. Stanford 14). Es bien sabido que la utilización de estas estrategias por los *aedos* griegos no respondía únicamente a una finalidad estética sino a una razón mnemotécnica que permitía utilizar las cualidades del discurso oral para la memorización de los largos poemas que componían la tradición epopéyica griega.

El paulatino proceso de “literalización” de la sociedad helena hacia una primacía de la producción escrita no desembocó en una hegemonía del elemento escrito sobre el oral de forma inmediata, sino que ambos coexistieron durante un periodo largo de tiempo (Thomas 4). A pesar de esta bifurcación, las “sociedades escritas” solo lo serán, en el sentido estricto, desde las esferas administrativas e intelectuales ya que no será hasta bien entrado el siglo XIX y, sobre todo, el XX, cuando la alfabetización llegue de forma amplia a todos los sectores de la población. Entre tanto, la propagación de la comunicación, el conocimiento y la cultura seguirán siendo eminentemente oral.

Cuando Roma toma el relevo de la hegemonía cultural de Grecia sobre el Mediterráneo occidental, la creciente república sostendrá gran parte de su éxito en un complejo sistema burocrático a través de documentación escrita que se hizo posible gracias al uso del papiro como soporte material de la escritura latina. Sin embargo, la vida política de la urbe imperial pivotará principalmente a través del desarrollo y expansión de la retórica y ésta, a su vez, a través de la oratoria en discursos y actos públicos como los *contiones* (Jehne 227).

Durante el periodo imperial de Augusto, si bien la oratoria política nunca desapareció, comenzó a experimentar un claro proceso de retraimiento dentro de la esfera pública cediendo espacio a otras formas de persuasión política como la propaganda visual (Kennedy 302). Según Lynn Enterline, esta pérdida de influencia de la oratoria en los inicios de la Roma Imperial se puede rastrear en las continuas referencias que Ovidio hace en *Las Metamorfosis* a todas aquellas voces que pierden su capacidad de habla (49).

En muchos de los pasajes mitológicos recopilados por el poeta griego, la voz cobra una especial importancia (al igual que veremos en la obra cervantina) no únicamente al ser el

vehículo mediante el cual se articula el discurso retórico de sus protagonistas sino por su cualidad “sensorial”, la cual también es fundamental a la hora de crear un significado a través de su capacidad para modificar la esfera sonora del relato.

Las Metamorfosis han sido hasta la fecha una de las obras que más influencia han tenido dentro de la cultura europea occidental, siendo su impacto especialmente grande durante el periodo medieval y de la temprana modernidad. En la España imperial, los ecos del autor romano tuvieron un profundo calado en la generación literaria del denominado “Siglo de oro” de las letras españolas. En el caso que nos atañe, además, la figura de Ovidio fue esencial en la obra de Cervantes en general pero muy específicamente en *Don Quijote* donde sirvió como base intertextual para la creación de varios de sus pasajes y personajes (Vila 540).

Eco, Siringia, Filomena, Eurídice o Dafne son algunos de los personajes femeninos que Ovidio recoge en sus *Metamorfosis* y en los cuales la voz es el eje sobre el que se articula la agencia (o su ausencia) de estos y, en muchos casos, el medio o el resultado de esas mutaciones que sufren. En este capítulo analizamos el uso referencial que Cervantes hizo de la voz femenina de los personajes de Ovidio y como los reutiliza, reinterpreta y, en algunos casos, los subvierte para dotar a sus protagonistas de una nueva voz propia y que se erigen como modelos femeninos dotados de una agencia inédita hasta la fecha en una época donde la voz femenina apenas tenía espacio de locución.

Las metamorfosis de Cervantes

José Antonio Pellicer, encargado de publicar la primera edición comentada del *Quijote* en 1797 apunta que el hecho de que Cervantes se autodenominara jocosamente como “el Ovidio español”

respondía a su capacidad, al igual que el poeta romano con los mitos griegos, de transmutar la realidad y de convertir “en caballero a un hidalgo, en princesa a una labradora, en gobernador a un rústico, en gigantes a unos molinos de viento, en ejércitos a unos rebaños de carneros, en escudero al río Guadiana, y en dueñas a las lagunas de Ruidera” (citado en Reguera 329).

La capacidad de transformación de Cervantes va más allá de la transfiguración de los elementos internos de la obra al ser capaz de metamorfosear el tejido mismo sobre el que se sustenta la literatura, así como su propio proceso de producción. Transformando los molinos en gigantes, los rebaños en ejércitos, al lector en autor, y el autor en un personaje secundario desposeído de voz autorial, Cervantes deconstruye y muta el propio oficio de la escritura, así como la propia tradición literaria sobre la que se sustentaba. Pero más allá de los elementos formales que dotaron a su obra de un vanguardismo inédito hasta la fecha, Cervantes también transformó, amasó y reconstruyó las narrativas y los mitos clásicos que imperaban en la República de las letras castellanas del siglo XVII.

Al igual que sus pares contemporáneos, Cervantes hizo un uso sistemático de los referentes grecolatinos, práctica habitual desde el renacimiento italiano y que permeó ampliamente todas las tradiciones literarias de occidente. No hay que indagar mucho para reconocer en la obra cervantina la influencia de Virgilio (de Armas), Apuleyo (Escobar) o Heliodoro (Brioso y Brioso) entre otros muchos referentes clásicos. Si en el capítulo anterior vimos las referencias a Virgilio en la (de)construcción de la poética bucólica en la particular Arcadia sonora cervantina, en este nos adentraremos en las conexiones entre el *Quijote* y Ovidio dada la importancia que el poeta romano dio a la voz y el sonido en muchos de sus mitos y que Cervantes rescató.

En los últimos años, al calor del auge de los estudios sensoriales y acústicos, la figura de Ovidio ha sido revisitada con el objetivo de poner en evidencia la trascendencia de la esfera sonora y de la voz dentro su obra. En su tesis doctoral *The Ovidian Soundscape: The Poetics of Noise in the Metamorphoses*, Sarah Kathleen Kaczor realiza un pormenorizado estudio del impacto del ruido (noise) dentro de los poemas de Ovidio y analiza la diversidad de sonidos dentro de la esfera natural, humana y política con el objetivo afirmar que existe toda una complejo proyecto poético y estético dentro de *Las metamorfosis* que se articula en torno a la experiencia sonora (Kaczor IV).

Más cercano a los estudios de género y psicoanálisis, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, de Lynn Enterline aborda la cuestión de la voz femenina y su relación con la representación del cuerpo (ausente o presente). Enterline explora tanto en Ovidio como en autores del renacimiento inglés que fueron inspirados por él, los vínculos entre voz y subjetividad, así como su capacidad constitutiva de articular formas de denuncia del trauma reprimido. Enterline considera que en esta tradición “it is s the female voice (even when it falls resoundingly silent) that puts greatest strain on each poem’s thinking about itself and its effects, about the connection between rhetoric and aesthetics, rhetoric and violence” (15). Queda, sin embargo, la cuestión nada trivial sobre los límites de este tipo de operación cuando un autor masculino “ventrilocuiza” la voz femenina.

Para salvar este problema, Enterline afirma que esta práctica de ventriloquía puede descorporeizar la voz femenina para transformarla en un sujeto capaz de constituirse en un fenómeno que ponga de manifiesto, a través de diferentes figuras retóricas (como el monólogo

interior, la voz travestida, o el sonido acusmático) y pone en evidencia las fantasías del fonocentrismo.

Utilizando algunos de estos principios examinaré como la voz femenina, en ciertos pasajes del *Quijote*, mantiene alguna de estas estrategias y se reorganiza en nuevas fórmulas que ayudan a Cervantes a encontrar un modo en el que insertar la problemática del cuerpo femenino (cuerpo no solo físico sino también social) dentro de la tradición literaria occidental, utilizando para ello las referencias a los mitos ovidianos de las que se nutre.

Marcela: De Galatea a Anaxárete

Dejamos en el capítulo anterior a la cuadrilla de Grisóstomo, quienes interrumpen sus exequias ante la aparición repentina de Marcela. La pastora aparece en la cima de una loma donde responde a las acusaciones de los pastores con un discurso elocuente y racional, en contraposición a las proclamas viscerales y coléricas de los amigos de Grisóstomo (y este a través de ellos). Cervantes dota al pastor de unos modos del habla artificiosos, llenos de ornato que embellecen el discurso y sepultan el mensaje bajo la carcasa de la retórica. No es de extrañar, por tanto, que el propio nombre de Grisóstomo provenga del juego de palabras “boca de oro”, con el que, de forma irónica, el autor critica un lenguaje efectista que se centra más en convencer a través del patetismo que de la razón de sus argumentos.

Por el lado contrario, la aparición de Marcela presenta al lector un monólogo totalmente opuesto, donde los argumentos de la pastora se alejan de los recursos de la oratoria ostentosa para presentar una defensa elocuente y cargada de razones. A la canción desesperada de Grisóstomo que, como habíamos visto anteriormente, está plagada de figuras metafóricas

llevadas hasta el paroxismo, se le enfrenta el manifiesto de Marcela con una presentación que se acerca a un alegato de defensa jurídico, en el que la pastora no solo tiene la misión de convencer a los presentes sino al lector también. Sobre este aspecto, Martha García señala que este episodio:

se presta a ser analizado desde una perspectiva jurídica anacrónica, debido a la intervención de muchas voces que en momentos específicos funcionan como portavoces del sistema legal. Si a esto unimos el hecho de que los personajes pastoriles son en realidad personajes cultos, perfilados a través de un lenguaje cortesano, podríamos afirmar entonces que lo que se presenta en este pasaje no es otra cosa que un tribunal quijotesco (165)

En la antigua Atenas, la figura de lo que denominaríamos actualmente abogado o representante legal estuvo prohibida en los juicios privados durante varios siglos. Las partes involucradas en el juicio (tanto el acusado como el litigante) eran quienes debían representarse a sí mismas frente a frente. El juicio, además, debía realizarse en el Areópago, una colina situada al oeste de la acrópolis y cuyo suelo también acogía la asamblea de la ciudad, también denominada *Boulé*. Al igual que los juicios atenienses, Marcela debe demostrar su inocencia en lo alto de una colina en la cual se reúnen tanto sus acusadores como el tribunal que la va a juzgar. Si en la urbe helena, esta asamblea estaba constituida por los representantes de la polis, en la obra, son los propios lectores quienes harán de tribunal popular tras escuchar las deposiciones de ambas partes.

Vemos, por tanto, que en el episodio cervantino se rompe la máxima de la comparecencia física de ambos contendientes en el juicio. Como vimos anteriormente, la “presencia” de Grisóstomo solo ocurre de forma espectral, como un *acusmetre* mientras que Marcela hace acto

de presencia para defenderse. Pero lo primero que Cervantes hace para introducir a la pastora en la escena es referenciar su apariencia y belleza.

Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión —que tal parecía ella— que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto. (124-125)

Al leer este pasaje podría parecer que Cervantes quiere dar prominencia al aparato visual y demostrar que la belleza de Marcela era capaz, por un lado, de llevar al suicidio a Grisóstomo y, por otro lado, enmudecer a los allí presentes. Sin embargo, como veremos a continuación, las razones por las que Marcela termina siendo exonerada son elaboradas por ella misma en su discurso y no por ningún tipo de admiración sublimada hacia su belleza.

Siguiendo con la tradición jurídica ateniense, pongamos como ejemplo el famoso caso del juicio contra la heteria Friné, famosa por ser modelo de Praxíteles y condenada por impiedad. Friné, famosa por su belleza, tuvo que defenderse de dichos cargos frente a un tribunal reunido en el Areópago en torno al año 350 a.C. Como señalamos anteriormente, los acusados en este tipo de juicios debían representarse a sí mismos. Sin embargo, también existía el derecho de contratar a un especialista en oratoria y leyes quien era encargado de escribir para el acusado un alegato de defensa e instruir a este para que lo recitara personalmente y así conseguir un fallo

favorable. Este tipo de figuras se llamaban logógrafos y en el caso de Friné, el famoso orador Hipérides fue el encargado de llevar a cabo la defensa de la heteria.

A pesar de esto, el juicio no se desarrolló bien para la acusada y, viendo que las razones dadas por él no estaban consiguiendo el efecto deseado, Hipérides desnudo a Friné delante de todo el Areópago. La belleza del cuerpo de la acusada fue suficiente para superar cualquier discurso retórico y alegato judicial que pesara contra ella y, de forma unánime, el tribunal la libró de sus cargos⁴².

A pesar de que dicho suceso fuera probablemente apócrifo⁴³, la idea de belleza como la manifestación de la verdad y la moral estaba arraigado fuertemente en la tradición griega a través del concepto *kalos kagathos* (lo bueno es bello). Un ejemplo paradigmático lo encontramos en la *Iliada*, en donde tras los sucesos de la Guerra de Troya Menelao perdona a Helena cuando esta descubre su pecho desnudo.

⁴² La referencia más famosa a dicho suceso la encontramos en *El banquete de los eruditos*, escrita por Atenéo de Náucratis a principios del siglo III d.C y donde dice:

como no conseguía nada con su discurso y era probable que los jueces la condenaran, tras conducirla hasta un lugar bien visible y desgarrarle la túnica interior, dejándole el pecho desnudo, declamó sus lamentaciones finales ante la visión que ella ofrecía, y consiguió que los jueces sintieran un respeto reverencial hacia la ministra y sierva de Afrodita, concediendo por piedad religiosa que no se le diera muerte. Y después que fue absuelta, se promulgó a raíz de estos hechos un decreto conforme al cual no se permitía que quienes hablasen en defensa de nadie prorrumpiesen en lamentaciones, ni que se juzgase al acusado o la acusada expuestos a pública contemplación. Y lo cierto es que Friné era más hermosa por las partes que no se ven.

⁴³ Para más información, ver: Cooper, Craig. "Hyperides and the Trial of Phryne." *Phoenix*, vol. 49, no. 4, 1995, pp. 303–18.

Al señalar sus atributos físicos como primeros elementos descriptivos de Marcela, Cervantes recupera ese *kalos kagathos* reconvertido en el tropo renacentista de la *donna angelicata*. De este modo el escritor juega intencionadamente con las expectativas del lector al resaltar la belleza extrema de esta y contraponerlos con los hechos de los que se le acusa. Esto genera una visión totalmente antinatural de la pastora ya que sus actos no corresponden con el orden natural que se le presupone a alguien con sus atributos.

Cervantes desmonta de esta manera la correlación entre belleza (o al menos, las imposiciones canónicas de la misma) y bondad, pero no lo hace despojando a Marcela de su hermosura, sino que, es la razón de su voz y la elocuencia de sus palabras lo que consigue convencer a los pastores, al hidalgo y, en última instancia, a los lectores. La importancia de que la pastora haga acto de presencia física de la manera en que lo hace también nos hace ver que Cervantes la dota de agencia al otorgarle un espacio físico en el paisaje al mismo tiempo que impregna de una materialidad específica a su voz. En contraste con lo que señalamos en el capítulo anterior como la “voz espectral” de Grisóstomo, la voz de Marcela tiene un anclaje en el mundo de los vivos.

Esta relación entre voz y cuerpo ha sido profundamente estudiada por Adriana Cavarero quien en *For more than one voice* afirma que “The voice belongs to the living; it communicates the presence of an existent in flesh and bone; it signals a throat, a *particular body*”⁴⁴ (177). Desde Platón a Descartes, la filosofía occidental se ha fundamentado en la construcción de una

⁴⁴ La cursiva es nuestra.

diferenciación sexual basada en la supremacía del orden de las ideas sobre el orden de la materia siendo el primero asignado al hombre y el segundo a la mujer.

Del mismo modo, y siguiendo con la analogía del episodio de Marcela como un juicio legal, este binarismo de género también ha desembocado en una asimetría entre la importancia de la voz femenina y la masculina dentro del mundo de las leyes. Para Elisabetta R. Bertolino la ley no se constituye únicamente como un corpus de normas y reglas “but also of language and the language of law expresses the violence of a sovereign and abstract subject, disconnected from her body and the community. Such a legal violence reflects both the general voice of an essentialized sexual difference divide – *privileging the mind over the body and associating the body with the feminine.*”⁴⁵ (VII).

Esta dicotomía la encontramos también en Cavarero quien defiende una revisión del concepto aristotélico de *phoné semantiké* mediante el cual, en la antigua Grecia la voz humana (*phoné*) se diferenciaba de la del animal, al ser capaz de constituir un significante y convertirse en *logos*. Así pues, toda voz que no tuviera una función de significación era una voz vacía y despojada de capacidad semiótica. La filósofa italiana critica la preeminencia del elemento semántico sobre el fónico y reivindica que ambos se sitúan en igualdad de condiciones a la hora de establecer un campo de significación y subjetivación del sujeto estableciendo, además, una relación de dependencia entre lo fónico, lo corporal y lo femenino dado que:

Symptomatically, the symbolic patriarchal order that identifies the masculine with reason and the feminine with the body is precisely an order that privileges the

⁴⁵ La cursiva es nuestra.

semantic with respect to the vocal. In other words, even the androcentric tradition knows that the voice comes from “the vibration of a throat of flesh” and, precisely because it knows this, it catalogs the voice with the body. This voice becomes secondary, ephemeral, and inessential reserved for women. Feminized from the start, the vocal aspect of speech and, furthermore, of song appear together as antagonistic elements in a rational, masculine sphere that centers itself, instead, on the semantic. To put it formulaically: woman sings, man thinks. (6)

El proyecto de Cavarero es el de sobrepasar los límites epistemológicos de la filosofía occidental que ha identificado a la voz como un fenómeno ontológico y crear un nuevo sistema donde la voz recobre su materialidad y devuelva la importancia al cuerpo que la enuncia a través de un análisis el cual denomina “vocal phenomenology of uniqueness”.

Esta aproximación fenomenológica del sonido vocal “contests the metaphysical tradition that silences the “I” in flesh and bone.” (176) y es por eso mismo que la aparición de Marcela en carne y hueso nos hace replantearnos la importancia de la materialidad del cuerpo femenino y su relación con el sonido/voz en el entramado de la construcción del sujeto femenino y la defensa de los valores de libertad de la mujer presentados por Cervantes en este episodio.

Si echamos la vista atrás y analizamos esta característica dentro de los mitos grecolatinos vemos que, en muchas ocasiones, la figura femenina es una figura silente cuya única capacidad enunciativa es la de permanecer callada o utilizar su propio cuerpo como medio de expresión. Las dos referencias más claras provenientes de dicha tradición en este capítulo las encontramos en los mitos de Pigmalión y Galatea, por un lado, y Anaxárete e Ifis, por otro.

Ambos relatos tienen en común, entre otras cosas, la falta de agencia de los personajes femeninos protagonistas y la interesante transformación de estos de estatua a carne y de carne a estatua respectivamente. Marcela, al igual que Galatea y Anaxárete es un personaje que pretende ser subordinado a la palabra y a la voluntad masculina y, sin embargo, Cervantes recoge estos mitos y, a través de la pastora, invierte el devenir de la protagonista.

En el caso de Galatea, Ovidio nos presenta una estatua tallada por Pigmalión quien, obsesionado por la belleza que ha conseguido plasmar en su obra, se enamora perdidamente de ella. Este mito y su relación entre autor y producción artística ha sido largamente estudiado. Sin embargo, Enterline va más allá y lo analiza desde la perspectiva de la voz y el sonido y la relación entre sujeto, deseo y audiencia. Enterline afirma que la obsesión que mueve a Pigmalión a dar vida a su escultura Galatea es también “a sexual version of a rhetorician's aim to "move" his audience;” (39). Por ello, antes de la aparición de Marcela, la visión que el lector tiene de la pastora es únicamente el de la construcción que el propio Grisóstomo da de ella a través del patetismo de su último poema cuya finalidad, al igual que Pigmalión es el de mover a la audiencia. Veamos primero como Ovidio describe a Galatea en *Las metamorfosis*:

da a sus dedos gemas, da largos colgantes a su cuello;

en su oreja ligeras perlas, cordoncillos de su pecho cuelgan:

todo decoroso es; ni desnuda menos hermosa parece.

La coloca a ella en unas sábanas de concha de Sidón teñidas,

y la llama compañera de su lecho, y su cuello,

reclinado, en plumas mullidas, como si de sentir las hubiera, recuesta.

La influencia más que evidente en la construcción del tropo de la *donna angelicata* es utilizado posteriormente por autores del Renacimiento como Petrarca y, por influencia de este, Garcilaso de la Vega en España. Pero lo importante aquí es señalar que Cervantes consigue revertir el sino de la tradición literaria. De esta misma tradición beberá el propio Cervantes al escribir su *Galatea*, cuya protagonista es una pastora que, debido a todas sus virtudes, pero principalmente a su belleza física, es perseguida por los pastores Elicio y Erastro.

¿Qué miras, pastor, si a Galatea no miras? Pero, ¿cómo podrás mirar el sol de sus cabellos, el cielo de su frente, las estrellas de sus ojos, la nieve de su rostro, la grana de sus mejillas, el color de sus labios, el marfil de sus dientes, el cristal de su cuello, el mármol de su pecho? (125)

Las similitudes de la pastora cervantina con la de Ovidio son evidentes y replican el canon de belleza garcilasiano tan conocido y condensado en su Soneto *XXIII*. Si la Galatea ovidiana y la cervantina comparten belleza, difieren, sin embargo, en cómo sus autores gestionan la sublimación del deseo por poseerlas. Si Pigmalión clama al Olimpo: “Si, dioses, dar todo podéis, que sea la esposa mía, *deseo*”⁴⁶ y en contraposición Afrodita le recompensa al convertir la su estatua en una mujer real, en el caso cervantino el pastor Elicio recrimina a su compañero Erastro:

“[...] que todo cualquier dolor, y pesadumbre no nazca de la privación, y falta de aquello que deseamos: más juntamente con esto te quiero decir, que ha perdido

⁴⁶ La cursiva es nuestra.

conmigo mucho la calidad del amor con que yo pensé que a Galatea querías,
porque si solamente la quieres por ser hermosa, muy poco tiene que agradecerte,
pues no habrá ningún hombre, por rústico que sea, que la mire que no la desea,
porque la belleza, dondequiera que está, trae consigo el hacer desear.” (126)

Así pues, Cervantes pone de manifiesto, a través de sus pastores, que, si bien la belleza femenina puede ser objeto de veneración y de acceso a lo sublime, esta pulsión no puede desviar a los hombres de sus actos morales al ser guiados por las bajas pasiones que puede generar dicha pulsión⁴⁷. Ovidio, sin embargo, crea el deseo de la presencia “in the Lacanian sense of a perpetually fleeting presence of an object of desire; an illusory presence generated largely through words and images” (Rosati 7). Este deseo de presencia rota en torno a la contemplación física de la belleza femenina y su manifestación visual ya que el sonido en muchas ocasiones remite a la voz y, por tanto, a una instancia del ser que se ejerce de manera activa y no pasiva como la vista.

Mientras que en Ovidio nunca escuchamos la voz de la Galatea de Pigmalión, la Galatea de Cervantes es el centro de enunciación principal de la obra y el autor español rechaza toda objetificación de su protagonista para el placer escopofílico de los personajes masculinos. Utilizando esta misma estrategia de negación de la voz como castigo por desobediencia a la

⁴⁷ Sobre esta cuestión ver: Galán, Mercedes Alcalá. “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, no. 2, 1999, p. 125.

imposición del placer del hombre, Marcela no es únicamente no privada de su voz, sino que se le otorga uno de los discursos más conmovedores y preclaros de toda la obra cervantina.

En contraposición, Ovidio recoge multitud de casos donde la voz femenina es “secuestrada” por las deidades y que va desde la deformación de la voz de Calisto para “sus palabras suplicantes, no doblen, el poder hablar le es arrebatado: una voz iracunda y amenazante y llena de terror de su ronca garganta sale” hasta el famoso castigo a Eco por el cual fue condenada a repetir únicamente las últimas palabras de su interlocutor.

Estos ejemplos, ponen de manifiesto la naturaleza de la voz como medio de subjetivación y por tanto demuestran como su transformación y/o ausencia buscan delimitar la propia existencia de los personajes que son arrebatados de ella. El ejemplo más paradigmático y con el que queremos cerrar el asunto de Marcela es el mito de Anaxárete, un relato mucho menos conocido pero que se refleja como un ejemplo claro de la influencia de Ovidio en Cervantes y de la importancia de la voz femenina y el cuerpo a la hora de entender mejor el significado del personaje de la pastora cervantina⁴⁸.

⁴⁸ A pesar de la abundante producción académica en torno a la influencia de Ovidio en Cervantes y de que el mito de Anaxárete ha sido profusamente estudiado en el marco de las letras hispánicas del Siglo de Oro, este mito no ha sido suficientemente analizado con respecto al episodio de Grisóstomo y Marcela hasta fechas recientes. Vicente Cristóbal ha sido quien mejor (y hasta nuestro conocimiento, el primero) ha hecho estas conexiones. Si bien nuestro objetivo no es solo remarcar únicamente la influencia de Anaxárete en Marcela sino el impacto de la voz material y de la presencia corporal, reconocemos en la obra de Cristóbal una gran deuda por todo su trabajo realizado como génesis de muchas ideas aquí vertidas. Ver: Vicente, Cristóbal. *Mujer y piedra: El mito de Anaxárete en la literatura española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2018.

Anaxárete es una bella joven proveniente de una familia noble de quien se enamora Ifis, un pastor de origen humilde. Ifis acude a diario a casa de Anaxárete con la intención de colmarla de bienes como flores y poesías para conquistarla. Anaxárete, sin embargo, rechaza continuamente los intentos de seducción del pastor haciendo que este se sienta despreciado y humillado. Ifis, casando de lo que considera grandes agravios decide acabar con su vida y, al igual que Grisóstomo, se ahorca. No sin antes (al igual que Grisóstomo) realizar una última proclama contra la que considera la culpable de su final:

Vences, Anaxárete, y no tendrás tú hastíos algunos al fin que soportar de mí:
alegres triunfos aprestan y a Peán invita y cíñete de nítido laurel. Pues vences, y
muero con gusto: venga, férrea de ti, gózate.

[...]

*yo mismo, no lo dudes, llegaré y estar presente pareceré, para que de mi cuerpo
exánime tus crueles ojos apacientes*⁴⁹. (Ovidio 297)

Tras el suceso, el cadáver de Ifis es transportado por un cortejo fúnebre que pasa por delante de la casa de Anaxárete. La joven, al escuchar un sonido proveniente de la calle “por la que, digna de llanto, iba la pompa [...] y el sonido de los golpes de pecho” (Ovidio 297) sale al balcón y ve pasar al difunto. En ese momento, Anaxárete “al intentar volver su rostro, esto también no pudo, y poco a poco invade sus miembros, la cual había estado ya hacía tiempo en su duro pecho, una roca”.

⁴⁹ La cursiva es nuestra.

Al poner en paralelo este episodio con el de Marcela, nos gustaría apuntar dos matices importantes. En primer lugar, tanto Ifis como Grisóstomo proclaman unas últimas palabras que, como señalamos anteriormente, tienen un carácter maldiciente y que tienen como objetivo difamar y condenar a las mujeres que, supuestamente, amaron en vida. En segundo lugar, y más relevante, es que estos intentos de conjura tienen desenlaces diferentes y su éxito acaba dependiendo de la mordaza a la que se somete la voz femenina.

Anaxárete, por un lado, es convertida en su balcón en una estatua inerte condenada a contemplar el daño hecho y a perder todo tipo de agencia, ya sea corporal o vocal. Es interesante observar que Ovidio no repara en la belleza de la noble chipriota, lo que hace que el lector no pueda detener su “mirada” en los atributos físicos de esta y centre el drama en el suicidio de Ifis y, sobre todo en el castigo de Anaxárete por su rechazo al pastor (Salzman-Mitchell 64). Esto cobra mayor relevancia cuando observamos que el relato no es más que un inserto dentro de la historia de los dioses Pomona y Vertumno. Pomona decide vivir en la naturaleza y rechazar a cualquier pretendiente, pero Vertumno le narra la historia de Anaxárete e Ifis para hacerle ver de cuáles pueden ser las consecuencias del rechazo a los deseos masculinos y por la cual consigue convencer a Pomona de enamorarse de él.

Así bien, vemos como Ovidio utiliza la historia de Anaxárete a modo “pedagógico”. Las consecuencias de la desobediencia del deseo masculino implican el castigo de la mujer, principalmente en lo que atañe a su silencio y a la limitación de su capacidad de agencia.

Cervantes revierte todo esto al desenmascarar los peligros del modelo de divulgación de ciertas ideas sobre el cuerpo femenino que subyacen en el texto Ovidiano y lo hace poniendo de

manifiesto una correlación entre voz y cuerpo cuyo nexo indisoluble es fuente de emancipación de la mujer a partir, no solo de la voz como fenómeno sonoro sino como herramienta discursiva. En la tradición grecolatina existen multitud de casos en donde la voz y el discurso femenino son eliminados o pervertido como castigo: Casandra y la maldición de que nadie crea o entienda sus predicciones por haber rechazado a Apolo, la mutilación de la lengua de Filomena tras la violación de Tereo, o el famoso caso de Eco y su condena a no poder decir nada más que las últimas palabras de su interlocutor.

La diferencia en Cervantes con esta tradición radica en entender la importancia de cómo el autor español cede a la voz femenina la capacidad de discurso. Este discurso, en el caso de Marcela, no solo es capaz de crear una esfera de autonomía, sino que se constituye como un ente capaz de poner de manifiesto al “Otro” que intenta, a su vez, convertirla en un ente subalterno.

Lévinas aquí nos puede ayudar a entender la apertura hacia el “Otro” en “mí mismo” con su proyecto de una ética de la alteridad que busca desarmar la tradición filosófica occidental basada en la aceptación de que la relación entre sujeto y realidad está basada en el fenómeno ontológico. El filósofo lituano interpreta la necesidad de una ética desde la heteronomía ya que solo desde un encuentro asimétrico se puede dar un espacio de construcción y de identificación del Otro en mí. John Llewelyn, en su trabajo *Emmanuel Levinas. The genealogy of ethics*, define esta cuestión como

My proximity to the Other is not nearness based on resemblance, but approach or, better, approaching, a going up to the Other that keeps the distance and difference of height from which he approaches and commands me. (127)

Adriana Cavarero, utiliza el almacén teórico de Lévinas, lo expande y a la vez lo critica al señalar las limitaciones que el filósofo hace al dar preferencia al recurso visual mediante su concepto del *rostro del otro* y le reprocha su desdén del elemento acústico. Sin embargo, para ambos, existe una importancia fundamental en cada acto de habla-escucha ya que permite una apertura a través de la reciprocidad donde el Yo y el Otro se encuentran y se constituyen:

Who speaks, as a unique being, is above all open to the uniqueness of another; he or she has nothing in common with the sovereign, self-mastering subject of the philosophical tradition. (Cavarero 30)

Así pues, si la voz de Grisóstomo es espectral, unidireccional e incapaz de encontrar este lugar dialéctico con el otro, la voz de Marcela al tener una correlación con un cuerpo “is always, irremediably relational” y “implies a relation between mouth and ear. Because it belongs to the world of humans, the voice is *for* the ear.” (Cavarero 178)

Cervantes crea en Marcela un heroína, que al igual que los héroes de Dostoievski y, como vio Bajtín, no eran meras imágenes objetivadas sino puro “autonomous discourse, pure voice; we do not see him, we hear him; everything that we see and know apart from his discourse is nonessential and is swallowed up by discourse as its raw material” (53).

Si la corporalidad de Marcela se manifiesta evidente y necesaria para contraponerla con la voz autoritaria de Grisóstomo, en realidad Cervantes, nos ofrece deshacernos de una percepción olocéntrica para centrarnos en su manifiesto. De hecho, cuando este concluye, la pastora desaparece de escena y es el propio Quijote quien amenaza a los presentes con matarlos si alguno de ellos se atreve a seguirla. Lo que queda entonces, es una situación opresiva donde los amigos del difunto han sido puestos en evidencia y como el discurso de Marcela los ha devuelto de la

Arcadia fingida en la que vivían para encontrarse con una realidad mucho más incómoda en la que quedan desenmascarados como partícipes activos de la violencia de Grisóstomo (y tras él toda la tradición literaria) contra la figura de la mujer.

Eco: Voces veladas

Pero si como vimos en el capítulo anterior, la voz acusmática, está ligada a la voz masculina de Grisóstomo, nos queda por explorar los momentos en el que esta voz descorporealizada proviene de una figura femenina ya que abriría todo un nuevo planteamiento de las posibilidades de este tipo de enunciación incorpórea.

Si existe un mito fundamental para entender el concepto de voz acusmática dentro de la tradición literaria es la historia de Eco y Narciso. Ovidio es la fuente principal de dicho mito y narra la historia de una ninfa llamada Eco que con su elocuencia mantiene entretenida a Hera para que esta no se entere de las infidelidades de Zeus. Sin embargo, cuando la diosa se entera de la estrategia de la ninfa, ésta la condena a que su voz se vea reducida a únicamente repetir las últimas palabras de su interlocutor. Cuando Eco se enamora de Narciso este la rechaza al sentir abyección ante la voz de la ninfa y su incapacidad de comunicarse. Ante el desprecio, Eco huye a la montaña (o una cueva, depende de la versión) y allí, rota de dolor, va consumiéndose por la tristeza hasta que su cuerpo desaparece y solo queda de ella el sonido de su voz repetitiva.

todo de su cuerpo se marcha; voz tan solo y huesos restan: la voz queda, los huesos cuentan que de la piedra cogieron la figura. Desde entonces se esconde en las espesuras y por nadie en el monte es vista, por todos oída es: el sonido es el que vive en ella.

Eco acaba convirtiéndose en una voz remanente de un cuerpo en disolución y, por tanto, su existencia deja de estar sujeta a la realidad física para convertirse puramente en sonido. Pero este sonido no es una voz autorial⁵⁰ y, la ninfa, quien en el pasado tuvo la capacidad de encandilar con su discurso a los propios dioses, ahora solo puede constituirse (y, por tanto, existir) en una voz-otra.

Este remanente de una voz sin cuerpo ha generado ríos de tinta en todas las disciplinas de las humanidades y ha encontrado un nicho prolijo en la producción literaria dentro de los estudios del psicoanálisis. Spivak, en su ensayo *Echo*, afirma que tanto Freud como Lacan apelan al mito, pero se centran principalmente en la cuestión de Narciso, y señala una “singular absence independent attention to the narrativization of Echo” (22).

De esta corriente, posteriormente, se alzarán los estudios del sonido y la voz femenina dentro del ámbito del cine donde la figura de Kaja Silverman será fundamental para entender la importancia de la separación entre cuerpo y voz en relación con el género y sus potenciales concomitancias con el psicoanálisis dentro y fuera de la pantalla.

Silverman revitaliza los estudios de Chion sobre el sonido y estudia como el cine clásico “holds the female voice and body insistently to the interior of the diegesis, while relegating the

⁵⁰ Sobre esta cuestión Bartolo A. Natoli ha hecho un excelente trabajo analizando la diferencia entre *vox* y *sonus* definiéndolos como “Echo fades to the background and is described only with passive verbs; now her speech is called not a vox but a sonus, highlighting both the end of her narrative importance and her final loss of whatever vocal agency she had” (53). Para ver más: Natoli, Bartolo. *Silenced Voices: The Poetics of Speech in Ovid*. University of Wisconsin Press, 2017.

male subject to a position of apparent discursive exteriority by identifying him with mastering speech, vision, or hearing.” (Silverman IX).

Para Silverman, la hegemonía masculina no se manifiesta sólo a través de la mirada (donde el sujeto masculino es el observador y el femenino el sujeto observado) sino también a través de la voz, la que juega un papel similar en la construcción de esta jerarquía de géneros (34). Esto no significa que no existan voces femeninas dentro de la producción cinematográfica, sino que estas voces están relegadas a posiciones subordinadas. Según Silverman, la mayor diferencia en la aparición de voces femeninas y masculinas en la narración de una película es el lugar desde donde se enuncian. La voz en *off* (masculina) sería un ejemplo significativo de esta diferenciación ya que tiene el privilegio de apropiarse de un espacio desencarnado donde el sujeto-voz se sitúa por encima de la propia imagen. Por lo tanto, no solo se convierte en un testigo omnipresente de la narración, sino que también se le otorga la capacidad de materializar lo verbalizado, haciéndolo finalmente capaz de controlar todos los elementos internos de la historia y de controlar, por extensión, la propia percepción del observador.

Por el lado contrario tendríamos la voz femenina que siempre se encontraría en una situación de dependencia y subordinación a la aparición del cuerpo femenino que la enuncia. Sin embargo, las propuestas del nuevo feminismo francés han desarrollado una revisión de esta situación proponiendo una reapropiación del lenguaje femenino que se encuentra fuera de los límites del lenguaje paterno (pre-simbólico) al reivindicar su materialidad (Forcinito 147) como modo de resignificación y subjetivación.

En este nuevo marco, el eco, como fenómeno resultante de la voz, ha recibido especial atención al ser considerado como un excedente de la semiótica del lenguaje íntimamente

relacionado con la experiencia del cuerpo y, específicamente el placer y la maternidad. Nancy, por ejemplo, niega la idea de que Eco sea un personaje sin agencia e interpreta este tipo de voz acusmática como “... the resonance of a voice, a voice that prolongs its reverberation in the thought of Lacoue-Labarthe (is his name not already an echo of itself)” (citado en Janus 188)

Siguiendo la estela de Nancy, Cavarero articula lo que se ha definido como una ontología de la voz y defiende que este excedente de la voz que queda excluido del *logos* debe ser entendido como un mecanismo involuntario de resonancia (167). Cavarero utiliza el ejemplo de Eco para desarrollar esta idea donde la voz repetitiva de la ninfa no existe únicamente en relación de subordinación de la voz femenina, sino que es capaz de desarrollar una ontología vocal de la unicidad.

It is indeed a song, no longer intended toward speech, with which each invokes the other and communicates him or herself in the interdependent form of the resonance. The uniqueness of the vocalic is inaugurated on a scene where, unlike what happens on the scene of the “subject,” there are no dreams of autonomy or hierarchical principles. Free from the pretenses of Narcissus and from Ovid’s textual games, Echo comes to appear as the divinity who teaches an acoustic relationality, still linked to infantile pleasure, in which uniqueness makes itself heard as voice. (172)

La exclusión de la voz femenina del reino del *logos* no significa la destrucción de su capacidad semiótica. Irigaray y Kristeva han analizado esto desde la posibilidad de la voz y el cuerpo materno y su posicionamiento en la esfera prelingüística, utilizando para ello los planteamientos psicoanalíticos de Lacan.

Veamos ahora algunos ejemplos específicos de estas cuestiones dentro del texto cervantino. Antes de pasar al *Quijote* nos gustaría comenzar relacionando este corpus teórico de la voz acusmática con un personaje que se encuentra en el *Persiles* ya que allí encontramos una figura esencial que condensa muchas de las ideas aquí planteadas.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a partir del tercer capítulo del tercer libro vemos un personaje llamado Feliciano de la Voz. El nombre ya es un indicativo de la importancia que la vocalidad tiene en dicho personaje, pero dejaremos esta cuestión de nomenclatura para más adelante.

Feliciano aparece en el camino de Periandro y Auristela cuando, estando estos con unos pastores, aparece una figura femenina semidesnuda “llorando, triste, pero no reciamente, porque mostraba en *sus gemidos que se esforzaba a no dejar salir la voz del pecho*”⁵¹. Con anterioridad a la aparición de Feliciano, los protagonistas de la novela se topan con un grupo de caballeros que huyen y de quienes reciben un bebe (que a la postre sabremos que es hijo de Feliciano) el cual “comenzaba a llorar” y que por “la debilidad de su llanto, mostraba ser de pocas horas nacida” (340).

La correlación entre cuerpo, maternidad y voz se observan claramente en los primeros compases del capítulo y serán eje central a lo largo de toda la historia de Feliciano. De hecho, el relato prosigue con una clara alusión a la maternidad ya que, para ser salvada de sus perseguidores, ocultan a Felicia dentro del tronco de una encina al que Cervantes describe poéticamente como “Preñada estaba la encina” (342). Fuera de ser meramente un recurso

⁵¹ La cursiva es nuestra

estético, la elección de estas palabras anticipa un capítulo donde el vínculo maternofilial será el hilo conductor y donde la voz de la madre reflejará las posibilidades e imposibilidades de la figura femenina de adentrarse en la esfera del lenguaje del padre. Justamente sobre este asunto, Diana de Armas ha señalado que “Feliciana’s episode, as we shall see, is a nativity story whose focus is not on an infant's birth but rather on his mother's rebirth into the symbolic order, her acquisition of narrative voice and authority” (209)

Y es que, tras salir del vientre de la encina, Feliciana se repone y, poco a poco, consigue articular palabras que le permiten contar a sus interlocutores los motivos por los que está huyendo. El “nacimiento” de Feliciana de dentro del árbol es parteaguas en cómo se inscribe la protagonista dentro del orden simbólico o lo que Kristeva llama el lenguaje “tético”. Antes de dicha secuencia, como hemos visto, la voz de la protagonista del relato se reduce, en contraposición, al orden semiótico o “pre-tético” y lo hace a través del llanto, tanto de la madre como de la criatura que acaba de tener. Para la filósofa francobúlgara, la irrupción entre ambos dominios se daría a través de *chora*, un espacio compartido entre la madre y el hijo y que precede al estadio edípico donde el sujeto todavía no es capaz de identificarse a sí mismo. Esta *chora* es representada comúnmente como el útero materno y del mismo modo, podríamos interpretar que la encina de la que sale Feliciana es el útero mediante el cual pasa del orden semiótico (llantos y balbuceos) al orden simbólico. Kristeva expresa esta transición como que en ella el lenguaje

[...] tends to be drawn out of its symbolic function (sign-syntax) and is opened out within a semiotic articulation; with a material support such as the voice, this semiotic network gives “music” to literature.

But the irruption of the semiotic within the symbolic is only relative. Though permeable, the thetic continues to ensure the position of the subject put in process/on trial. As a consequence, musicality is not without signification; indeed it is deployed within it. (63)

Por ello, tras salir del vientre de la encina, Feliciano de la Voz tarda aún un tiempo en poder expresarse con palabras. Al día siguiente consigue recomponerse y con “aliento debilitado” cuenta a los protagonistas su calvario. Feliciano les narra que su padre quiso casarla con un noble pero que ella se enamoró de otro hombre con quien se casó a escondidas y del que quedó embarazada. Una noche, coincidiendo con la fecha que Feliciano salía de cuentas, el padre de esta y el pretendiente (que todavía no sabían del matrimonio secreto) acuden a la habitación de Feliciano para finalmente casarla. Sin embargo, por culpa del llanto del recién nacido estos descubren el engaño y se lanzan a perseguir a Feliciano para darle muerte. Esta escapa y se esconde en el bosque, momento en el que se encuentra con los protagonistas de la novela.

Lo que nos interesa aquí es, por un lado, la función de la voz como medio de la subjetivación del personaje y, por otro lado, la utilización de voces acusmáticas como fuentes de anagnórisis. En el primer caso, es importante observar cómo Feliciano transita un camino donde la voz pasa de lo semiótico (llanto), al silencio, a lo simbólico (narración de su historia) para terminar en un punto intermedio entre lo semiótico y lo simbólico (canto). Este camino transita de forma paralela con su rol como madre. Cuando Feliciano abandona su bebé todavía se encuentra en el ámbito de lo simbólico, y cuando se inscribe dentro del lenguaje no es ni siquiera capaz de reconocerlo cuando lo tiene enfrente.

Lleváronsela, mirola y remirola, quitele las fajas; pero en ninguna cosa pudo conocer ser la que había parido, ni aun, lo que más es de considerar, el natural cariño no le movía los pensamientos a reconocer el niño; que era varón el recién nacido. (352)

Solo en el momento final del capítulo, cuando se resuelve el conflicto de Feliciano con su padre y el pretendiente que le quieren imponer, parece que la protagonista consigue unificar su papel de mujer con el de madre y finalmente reconocer así a su vástago⁵².

Este momento ocurre al final del episodio cuando los protagonistas llegan a Guadalupe y, ante la presencia de la imagen de la virgen, Feliciano es capaz de cantar. Aquí, finalmente, se materializa el sobrenombre de Feliciano que, anteriormente, había explicado que le había sido otorgado por “cuantos me han oído cantar que tengo la mejor voz del mundo” pero que, hasta ese momento, debido a los traumáticos eventos ha sido “más de gemir que de cantar”. La llegada al templo y la contemplación de las imágenes parecen poner a Feliciano en un estado tal de éxtasis místico que consiguen devolverle su voz:

sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura, soltó la voz a los vientos y levantó el corazón al cielo, y cantó unos versos que ella sabía de memoria (los cuales dio después por escrito) (364)

⁵² Para más sobre la función materna en el episodio ver: González, Sylma García. “Preñada estaba la encina”: de los nuevos nacimientos simbólicos sin madre a la inesperada armonía paterno-filial en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2013, pp. 475–94.

Aquí es interesante señalar que Cervantes convierte a Feliciano en una suerte de estatua (similar a lo que vimos anteriormente con Galatea) y despoja a su cuerpo de toda importancia para convertirla en puramente voz. El autor, además, omite la letra de la canción y no la revela hasta el final del episodio para que nos centremos en el efecto vibracional, puramente corporal, de la voz de Feliciano de aquellos que la escuchan.

con que suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho y satisfizo de todo en todos los deseos que sus peregrinos tenían de escucharla. (365)

En este proceso de descorporización de la protagonista culmina con la conversión de Feliciano en un personaje acusmatizado cuando el padre y el pretendiente de ésta entran en el templo al oír su voz (sin saber que es ella).

Cuatro estancias habían cantado, cuando entraron por la puerta del templo unos forasteros, a quien la devoción y la costumbre puso luego de rodillas, y la voz de Feliciano, que todavía cantaba, puso también en admiración; y uno de ellos que de anciana edad parecía, volviéndose a otro que estaba a su lado, y díjole:

—O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia, o es de mi hija Feliciano de la Voz.

—¿Quién lo duda? —respondió el otro—. Ella es, y la que no será, si no yerra el golpe este mi brazo. (365)

Este pasaje nos lleva al segundo elemento que queríamos señalar: el uso de la voz acusmática como elemento de anagnórisis. Cervantes convierte a Feliciano en un caudal de voz cuyo origen queda desplazado cuando pone a los lectores en ojos de sus perseguidores. Estos, siguiendo esa

voz, encuentran a Feliciano y el elemento sonoro se convierte en la única manera por la que han podido dar con su paradero, siendo el momento en el que realmente Feliciano se ha convertido finalmente en “de la Voz”.

Tras la revelación de la identidad de Feliciano, el relato acaba con la resolución de la trama mediante el perdón de su padre y el reconocimiento del bebe por parte de ésta. Cervantes termina el pasaje dejando por escrito la canción que los hizo encontrarse y pone de manifiesto el poco interés que tenía el escritor de centrar la atención en la letra de esta (orden simbólico), poniendo de manifiesto que le cede mayor importancia al orden material y vibracional (semiótico) de la misma en el momento de la anagnórisis demostrando mostrando que Feliciano era en ese momento lo que Cavarero denominaba “espejo acústico” mediante el cual la protagonista es “transformed into an effect of resonance” (165-166).

Pero el uso de la anagnórisis sonora no es exclusivo del *Persiles*, Cervantes vuelve a hacer uso de ella en el *Quijote* para la resolución de la historia cruzada de los amantes Luscinda, Cardenio, Don Fernando y Dorotea que ocurre en Sierra Morena. Esta historia enrevesada ya comienza con una gran variedad de elementos sonoros que se mantendrán hasta su resolución en la taberna en el capítulo XXXVI, como veremos más adelante.

Antes primero debemos retrotraernos al capítulo XXIII, donde Don Quijote y Sancho encuentran un maletín que contiene unos versos y una carta escritos por un amante despechado. Dichos versos nos vuelven a retrotraer al drama acontecido que vimos anteriormente con Grisóstomo cuando en los versos se hace clara alusión al mito de Filis, una princesa de Tracia que se casó con Demofonte. Demofonte, tuvo que acudir a la llamada de su padre y regresar a

Atenas, esto hizo que Filis se sintiera abandonada y, acorde a la versión de Ovidio en *Las Heroidas*, esta se suicida ahorcándose.⁵³

Posteriormente sabemos que el autor de dichos versos que encuentra el caballero manchego era un noble andaluz llamado Cardenio quien estaba enamorado de una noble llamada Luscinda. Cardenio, al igual que Demofonte, acudió al deber que su padre le impuso y se marcha durante una temporada para servir a las órdenes de un gran duque. Durante este tiempo de servicio, Cardenio se hace amigo de un noble de mayor rango llamado Don Fernando a quien le cuenta de la belleza de Luscinda. Don Fernando, por su parte, le confiesa que había seducido y yacido con una campesina llamada Dorotea y que luego la había abandonado. Finalmente, Don Fernando conoce a Luscinda y traiciona a Cardenio al convenir matrimonio con el padre de ésta, a pesar de la voluntad de la doncella, quien sigue enamorada de Cardenio.

Cardenio pierde el juicio y se marcha al monte donde se encuentra con nuestro protagonista para, posteriormente, encontrarse todos ellos en Sierra Morena con Dorotea, la mujer engañada y abusada por Don Fernando. La aparición de Dorotea comparte concomitancias con la de Cardenio, ambos aparecen de la nada, en mitad de la naturaleza, pero es la relación entre cuerpo y voz, una vez más, lo que marca la diferencia entre ambos. Cuando Cardenio hace acto de presencia lo hace con “con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía” (221) pero ligada a un cuerpo visible:

⁵³ En la epístola de Filis a Demofonte recreada en *Las Heroidas*, Ovidio la cierra con estos versos: “Otras (veces) propongo de apretar los lazos/ A mi infelice y temeroso cuello, /Que tú ceñiste con alevés brazos.” (26)

pareció por entre una quebrada de una sierra que salía donde ellos estaban el mancebo que buscaba, el cual venía hablando entre sí cosas que no podían ser entendidas de cerca, cuanto más de lejos. Su traje era cual se ha pintado, sólo que, llegando cerca, vio don Quijote que un colete hecho pedazos que sobre sí traía era de ámbar [...] (221)

Por el lado contrario, el caso de Dorotea nos muestra el primer ejemplo de voz acusmática femenina (Eco) que aparecerá en este entramado amoroso. Cuando Don Quijote y Sancho caminan por la sierra junto al cura y a Cardenio de la nada llegó hasta sus oídos una voz con “tristes acentos” (274). Esta voz proviene de un supuesto labrador que “al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no se *le pudieron ver por entonces; y ellos llegaron con tanto silencio* que de él no fueron sentidos” (275).⁵⁴

El supuesto labrador tiene el cuerpo totalmente oculto por varias prendas que cubren hasta la cabeza, la cual se esconde tras una montera que tapa su rostro. Solo cuando este se despoja de las prendas deja ver el cuerpo de una mujer de “hermosura incomparable”. Vemos aquí que, a pesar de que la aparición de Dorotea se inicia con una voz acusmática, ya que su verdadera identidad queda oculta tanto del espectador como de los personajes de la novela, es su cuerpo el que realmente opera como elemento definitorio de la anagnórisis de su identidad.

Pero no será hasta el capítulo XXXVI cuando encontremos la anagnórisis acusmática definitiva en la figura de Luscinda. Antes de abordar esta cuestión en profundidad, debemos

⁵⁴ La cursiva es nuestra

señalar que dicho capítulo está plagado de connotaciones sonoras que lo impregnan de una auralidad particular que se inicia en la venta que, al igual que como vimos en el primer capítulo de estas tesis, se convierte en un espacio con un potente paisaje sonoro.

Don Quijote y Sancho (acompañado de todos los anteriormente mencionados) llegan de nuevo a la venta que visitaron el capítulo XVI y que el hidalgo confundió con un castillo. La escena comienza con un potente alegato a la tradición oral de la transmisión literaria cuando el ventero afirma que en la época de siega es tradición juntarse en grupo para escuchar relatos e historias que “querría estar oyéndolos noches y días”. A esto, la mujer del ventero responde con: “porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos *estáis escuchando leer*; que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.”⁵⁵ (321), y a lo que Maritornes contesta “yo también gusto mucho de oír aquellas cosas”. La venta, de nuevo, se convierte en un espacio donde la auralidad y la oralidad articulan gran parte de las relaciones interpersonales de aquellos que la habitan y la transitan, teniendo la literatura el elemento aglutinador de todo ello. De hecho, tras este diálogo, Cervantes incluye su famosa técnica de relato dentro del relato al introducir la novela del Curioso impertinente a petición de Dorotea, quien demanda “entretener el tiempo *oyendo algún cuento*, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado”⁵⁶ (327).

El tono de la novela parece disminuir con todos los presentes reunidos en torno al cura, quien se dispone a contarla con la condición de que “me fuera lícito ahora y el *auditorio* lo

⁵⁵ La cursiva es nuestra

⁵⁶ La cursiva es nuestra

requiriera”⁵⁷. Esto, además, coincide con que Don Quijote se encuentra durmiendo en uno de los aposentos de la venta y será él mismo quien rompa este momento íntimo con un ruido estruendoso que se sucede al terminar el relato del Curioso impertinente. En ese momento, Sancho Panza irrumpe en la escena “todo alborotado y diciendo a voces” que Don Quijote estaba librando una cruel batalla en la zona de los aposentos. Todos los presentes acuden corriendo a la habitación del hidalgo y aquí observamos una nueva utilización de la voz acusmática como ejercicio de transmisión literaria⁵⁸. Aquellos que permanecen fuera de la habitación de Don Quijote no entran de forma inmediata, sino que se paran a escuchar lo que ocurre hasta que “oyeron un gran ruido en el aposento” (366) y hasta escuchar a Don Quijote gritar “a voces” improperios contra quien luchaba.

La concatenación la historia del *Curioso impertinente* con la batalla contra los cueros de vino y la conexión de esta con la resolución del conflicto entre Dorotea, Don Fernando, Cardenio y Luscinda no es aleatoria y Cervantes, en nuestra opinión, juega magistralmente con el elemento sonoro en estos tres relatos entrelazos. Cervantes identifica perfectamente la capacidad de atracción de la literatura oral (elemento que luego se verá en su crítica a los nuevos modos de producción teatral) y vemos como durante el relato del cura nadie pone en tela de juicio lo allí contado, todo lo contrario, los presentes se encuentran embelesados y nadie interrumpe el relato.

⁵⁷ La cursiva es nuestra

⁵⁸ Recordemos que “la audiencia” que viene de escuchar la novela del Curioso impertinente lo ha hecho a través de la transmisión oral. Quizás aquí Cervantes juega, de nuevo, a poner cuales son los límites que separan la recreación del mundo literario a través del sentido de la escucha y su aceptación dentro de los márgenes normativos de los

Del mismo modo, la ausencia de imagen en lo que acontece dentro del aposento de Don Quijote y que el elemento sonoro sea la única fuente de información que se recibe en primera instancia, hace que incluso el cura entre, momentáneamente, en el delirio de replantearse lo que allí ocurre. Cuando el cura escucha los gritos de Sancho Panza clamando que su amo está luchando con un gigante de Micomicón este le responde.

¿Qué decís, hermano? —dijo el cura, dejando de leer lo que de la novela quedaba—. ¿Estáis en vos, Sancho? ¿Cómo diablos puede ser eso que decís, *estando el gigante dos mil leguas de aquí?*⁵⁹ (366)

De la algarabía y el desconcierto que se generan, el cura no solo no rehúye de la propia farsa que él ha construido en torno a la reina Micomicona y sus dominios, sino que acepta la existencia de la misma, pero que no allí, sino a “dos mil leguas” de donde se encuentran. Así pues, vemos cómo Cervantes muestra al lector el poder que tiene la transmisión oral, que tiene la capacidad, aunque sea momentánea, de suspender la realidad del que la escucha.

Finalmente, los presentes, consiguen hacer que Don Quijote vuelva a dormir y cuando todo parece calmarse de nuevo, a las puertas de la posada aparece “una hermosa tropa de huéspedes”. Aquí es donde la resolución de la historia de los amantes va a concluir y donde la voz acusmática femenina cobra su papel más relevante en toda la novela.

Ese grupo de personas que se acerca a la venta, nos cuenta el ventero, son cuatro hombres portando armas y una mujer vestida de blanco y, todos ellos, con el rostro cubierto. En este momento tanto Cardenio como Dorotea también cubren sus rostros; recurso que Cervantes utiliza

⁵⁹ La cursiva es nuestra.

para hacer más compleja el desarrollo de los acontecimientos y para dar más efectismo a la anagnórisis que estamos a punto de presenciar. Una vez que la misteriosa cuadrilla que en “tal silencio estaba” entra en la venta, todo gira en torno a la presencia de la mujer que acaba de llegar y es cuando las referencias sonoras se multiplican.

Si bien su rostro está cubierto, Cervantes no escatima en poner en boca de los personajes que están junto a ella una plétora de expresiones para describir una esfera sonora particular que nos remite al ejemplo que pusimos anteriormente con Feliciano. Cuando el ventero le pregunta al mozo por la identidad de la mujer recién llegada, este le contesta que “en todo el camino no la he visto el rostro; suspirar sí la he oído muchas veces, y dar unos gemidos, que parece que con cada uno de ellos quiere dar el alma.” (375) y sobre el resto de acompañantes que “caminan con tanto silencio que es maravilla, porque no se oye entre ellos otra cosa que los suspiros y sollozos de la pobre señora,” (376).

De nuevo, la correlación entre cuerpo y sonidos del llanto se repite. El cuerpo femenino, despojado de reconocimiento visual, se convierte en un recipiente de sonidos lastimeros que, al igual que Eco parecen condenados a desaparecer para siempre. Sin embargo, Cervantes se guarda un final diferente para nuestra particular “Eco” andaluza. Como el lector sabrá, la identidad de esta mujer desconocida no es otra que la de Luscinda, quien viene acompañada por Don Fernando y unos sirvientes. Sin embargo, la identidad será revelada a través del sonido y no de la imagen ya que Luscinda no revelará su rostro hasta que su voz es identificada por Cardenio.

Antes de esto, cabe señalar que el elemento que desencadena la puesta en marcha de la anagnórisis sonora no es el propio Cardenio sino Dorotea, quien “movida de compasión” y, posiblemente, sororidad, se acerca a Luscinda para preguntar por su estado al haber “oído

suspirar a la embozada”. En un primer momento, Dorotea no recibe respuesta alguna y solamente la interrumpe Don Fernando para negarle la palabra a Luscinda y afirmar que quien se oculta tras ese es alguien que de cuya boca solo salen mentiras. El desprecio que muestra Don Fernando ante la voz descorporizada de Luscinda remite, de nuevo, al mito de Eco. Inicialmente Don Fernando nos recuerda a la figura de Narciso, quien repudia a Eco por ser meramente “voice and desiccated body” (Spivak, 26). La intención de Don Fernando no era otra que la de raptar a Luscinda del convento en el que se encontraba recluida y someterla a su propia voluntad. Por ello tanto en el mito griego como en el relato cervantino Narciso y Don Fernando convierten a la voz femenina en voz residual, pero, a diferencia del primero, la afrenta masculina será interrumpida por Luscinda, sabotando dicho proceso.

Ante la ofensa de Don Fernando, Luscinda se rebela con una potente contestación a favor de su honra y es en este momento cuando sus gritos consiguen poner en marcha la anagnórisis sonora.

Oyó estas razones Cardenio bien clara y distintamente, como quien estaba tan junto de quien las, decía que sola la puerta del aposento de don Quijote estaba en medio; y así como las oyó, dando una gran voz dijo:

—¡Válgame Dios! ¿Qué es esto que oigo? ¿Qué voz es esta que ha llegado a mis oídos? (376)

La voz es el elemento que revela la identidad de Dorotea ya que, al escuchar los gritos de ésta, Cardenio, quien se encuentra en la estancia de al lado, acude al origen de dicha voz para descubrir a su amada. Tras esto, ocurre todo un festival de desenmascaramientos que sacan a la luz la identidad de los presentes, y una larga sucesión de aciertos y desaciertos entre ellos a través del sonido y la voz: Dorotea emite un “luengo y tristísimo ¡ay!”; Luscinda reconoce “en el

suspiro a Cardenio, y él la había conocido a ella”, posteriormente Cardenio confunde el “¡ay!” de Dorotea con la voz de Luscinda y, al seguir a esta llega hasta donde se encuentra Don Fernando, lugar en el que se encuentran finalmente juntos los cuatro personajes donde “quedaron mudos y suspensos, casi sin saber lo que les había acontecido.” (377).

Vemos, pues, que la utilización de la voz acusmática es el eje central sobre el que se sostiene la anagnórisis de esta parte del relato. Al contrario que con el mito de Eco, donde el uso de la voz de la ninfa hace que esta desaparezca eventualmente como sujeto, en el caso de Luscinda, su articulación le devuelve la corporalidad, la extrae de la esfera acusmática y la inscribe en el dominio de la mirada. De hecho, a partir de este momento del relato, Cervantes comienza a diluir el contenido sonoro para dar prevalencia al elemento visual:

Callaban todos y mirábanse todos: Cardenio a don Fernando, don Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda, y Luscinda a Cardenio. Mas quien primero rompió el silencio fue Luscinda... (377)

Altisidora: Entre Dido y Eurídice

Para culminar este apartado, nos gustaría avanzar hasta el capítulo XLIV del segundo libro, donde Cervantes nos presenta uno de los momentos más sonoros de toda la novela. En este momento Don Quijote se encuentra alojado como huésped de los duques en el castillo de estos. En ese momento, Cervantes divide la trama en dos partes. Por un lado, se nos contará como Sancho Panza “toma” gobierno de la tan prometida Ínsula de Barataria, mientras que por el otro lado se nos van a narrar diferentes encuentros entre Don Quijote y Altisidora, una doncella de quince años al servicio de la Duquesa.

Cuando Sancho Panza marcha para administrar sus nuevos dominios, Don Quijote, debido a la marcha de su escudero queda afligido en los aposentos que los duques le han preparado. La propia Duquesa le ofrece a nuestro protagonista la compañía de “cuatro doncellas de las mías, hermosas como unas flores”, una invitación con claros tintes sexuales pero que el hidalgo rechaza pues “no serán ellas como flores, sino como espinas que me puncen el alma”.

Cervantes nos da pistas claras de la evidente carga erótica que las siguientes páginas van a tener y de cómo el episodio se va a constituir como una prueba a la castidad y honorabilidad de Don Quijote a través de la tentación de la carne. El hidalgo, tras rechazar la compañía de las doncellas, se queda solo en sus aposentos totalmente a oscuras al apagar las velas, pero debido al calor que hacía aquella noche

levantose del lecho y abrió un poco la ventana de una reja que daba sobre un hermoso jardín, y al abrirla sintió y oyó que andaba y hablaba gente en el jardín. Púsose a escuchar atentamente. Levantaron la voz los de abajo, tanto, que pudo oír estas razones: (883)

Lo que vamos a ver a continuación es un enrevesado juego metatextual en el que Cervantes va a poner en diálogo varios elementos literarios entre la tradición medieval de los romances y la tradición grecolatina. Cuando Don Quijote se acerca a la ventana, observa entre el quicio de ésta a Altisidora lamentándose a otra doncella de su amor no correspondido hacia el hidalgo. La segunda doncella invita a Altisidora a cantar “lastimada mía, en tono bajo y suave, al son de tu arpa” para tratar de conquistar a Don Quijote. Altisidora saca su arpa y comienza a cantar un romance como si fuera una serenata. Esta forma musical fue la evolución del fenómeno trovadoresco medieval consistía en la toma del espacio público para tocar música. Si bien podía

tener diferentes fines, se popularizó su práctica entre aquellos que querían cortejar a una dama. El pretendiente solía colocarse al pie del balcón o de la ventana de la casa de la pretendida y desde donde le recitaba romances y otros géneros musicales populares.

Vemos que Cervantes comienza la subversión del género de los personajes al hacer que Don Quijote sea, esta vez, el objeto de cortejo. De hecho, es interesante como el hidalgo, al acercarse a la ventana para escuchar dicha serenata, performatiza ciertas características atribuidas a las doncellas en la literatura medieval:

determinó de escuchar la música, y para dar a entender que allí estaba dio un fingido estornudo, de que no poco se alegraron las doncellas, que otra cosa no deseaban sino que don Quijote las oyese. (884)

Don Quijote se muestra aquí rectado y casi pudoroso al no mostrarse físicamente, pero a la vez, coqueto y abierto a recibir el cortejo al hacer notar su presencia mediante ese fingido estornudo. De nuevo vemos, que la relación entre deseo y género se interrelacionan y se articulan a través de la codificación, no únicamente del aparato visual sino de las prácticas relacionadas con el sonido. Don Quijote es ahora es la figura descorporizada pero que se manifiesta de forma acusmática a través de un sonido intencionado que busca alcanzar el interés de Altisidora. Esta, mientras tanto, presta su corporalidad al espacio público a la vista de todos y lo ocupa también a través de su voz.

Así pues, es ahora Altisidora quien hace las veces de caballero apostado frente a la ventana de la “doncella” y con un arpa en las manos se aventura a cantar un romance. Aquí Cervantes no oculta la referencia directa del mito de Dido y Eneas al poner en boca de Altisidora: “en vano sería mi canto si duerme y no despierta para oírle este nuevo Eneas, que ha

llegado a mis regiones para dejarme escarnida” (883). Cervantes construye aquí un juego de referencialidad poniendo a Altisidora en el papel de Dido y a Don Quijote como Eneas. El paralelismo con la *Eneida* de Virgilio se distribuye en tres capítulos no consecutivos (XLIV, LVII y LXIX) en los que la música y el sonido tendrán una importancia fundamental. Si en la primera parte, como hemos visto, se recrea la llegada de Eneas/Don Quijote a la tierra de Dido/Altisidora y donde ésta demuestra su amor tras un romance, en el segundo capítulo Don Quijote le dará la réplica a través de un romance en vez de un soneto tal y como marcaban los cánones de la época (Vila 192).

Lo interesante de este segundo encuentro es la inclusión de una escena con fuerte componente sonoro y disonante. A la mañana siguiente del romance nocturno de Altisidora, Don Quijote se dispone a salir de su aposento cuando se encuentra con la dama, la cual finge desmayarse ante la presencia del hidalgo. Don Quijote afirma saber cuál es el origen de aquellos males, a lo que la doncella amiga de Altisidora le responde que eso es raro es porque “nunca la he sentido un ¡ay! en cuanto ha que la conozco”. Nótese aquí el uso de la interjección para expresar las dolencias de la enamorada de Don Quijote. En su ensayo *Lengua femenina y concepción social de la mujer en el Siglo de Oro*, Martínez Pasamar y Taberero Sala analizan las fórmulas lingüísticas de la literatura del Siglo de Oro que caracterizan la variable de género:

Se aprecia, en general, de acuerdo con la característica comúnmente atribuida al habla femenina, una mayor expresividad que se verbaliza fundamentalmente en dos aspectos [...] nos referimos al uso reiterado de las modalidades exclamativa e interrogativa y al empleo de un léxico valorativo de contenido afectivo, que no son ambos sino recursos para la expresión de la subjetividad del hablante. (110)

Esta tendencia hacia lo afectivo y lo corporal⁶⁰ recorre todo el arco de Don Quijote y Altisidora y el elemento sonoro es el hilo conductor que va uniendo y desuniendo estos acercamientos que rebosan la tensión sexual que el caballero tiene que rechazar constantemente. De hecho, el hidalgo atribuye el desvanecimiento de Altisidora a un exceso de ocio y hace referencia a los *Remedia Amoris* de Ovidio cuando señala que “en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados”.

El hidalgo alude a la obra del autor romano quien entendía los efectos sanadores de la música y los poderes curativos que la canción tenía sobre los melancólicos (Fish 870).⁶¹

Para llevar a cabo esta “curación” sobre Altisidora Don Quijote pide que se le traiga un laúd para cantarle un romance y así consolarla. Al llegar la noche, al hidalgo se le ofrece una vihuela (similar al laúd, pero más común en la Península Ibérica) que afina para luego “con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto” (896).

⁶⁰ Existe, además, cierta tendencia hacia lo escatológico en todas estas páginas en las cuales Cervantes hace referencias en ciertas estancias del cuerpo excretal tales como flatulencias (pag 881), esputos (pag 896), estornudos (pag 884) o halitosis (pag 915).

⁶¹ Sobre este mismo asunto, en 1528 Castiglione recogía en *Il Cortegiano* (traducida por Juan Boscán en 1534): “y agora con música, agora con armas y caballos, agora con versos y coplas y agora con pláticas de amores y con todas aquellas cosas que estos señores han tratado, podrá tenelle continamente el espíritu ocupado en honestos placeres, imprimiéndole siempre, como he dicho, a vueltas de estos regalos alguna virtuosa costumbre” (419). No se sabe a ciencia cierta si Cervantes leyó a Castiglione, aunque no sería de extrañar dada la popularidad de este. Sobre la posible influencia del italiano en el autor castellano ver: Ricapito, Joseph V. “Don Quijote y El Cortegiano de Castiglione: Un Ejercicio En La Imitación, El Rechazamiento y La Parodia.” *Cervantes En Italia. Actas Del X Coloquio Internacional de La Asociación de Cervantistas*, 2001, pp. 349–61.

No nos detendremos en el análisis del romance en sí mismo ya que es básicamente un compendio de lo antes mencionado sobre los *Remedia Amoris* y, por tanto, una crítica de Cervantes a la ociosidad de Altisidora (“Suelen las fuerzas de amor/ sacar de quicio a las almas, / tomando por instrumento/ la ociosidad descuidada”) así como a sus constantes intentos de seducción (“Las doncellas recogidas/ que aspiran a ser casadas,/ la honestidad es la dote/ y voz de sus alabanzas”). Lo más interesante, a nivel sonoro, no es este romance sino lo que ocurre inmediatamente después de que Don Quijote termine de recitarlo. Los Duques han urdido otra de sus bromas pesadas contra el caballero manchego y mientras este termina el romance:

descolgaron un cordel donde venían más de cien *cencerros* asidos, y luego tras ellos derramaron un gran *saco de gatos*, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas. *Fue tan grande el ruido de los cencerros y el mayar de los gatos*, que aunque los Duques habían sido inventores de la burla, todavía les sobresaltó, y, temeroso don Quijote, quedó pasmado. Y quiso la suerte que dos o tres gatos se entraron por la reja de su estancia, y dando de una parte a otra *parecía que una región de diablos andaba en ella*: apagaron las velas que en el aposento ardían y andaban buscando por do escaparse. El descolgar y subir del cordel de *los grandes cencerros no cesaba*; la mayor parte de la gente del castillo, que no sabía la verdad del caso, estaba suspensa y admirada.⁶² (898)

⁶² La cursiva es nuestra.

Aquí el relato se bifurca en varias lecturas, todas ellas remitiendo a varias instancias de la esfera sonora: el ruido como castigo social, la relación entre Altisidora y el mundo felino y, finalmente, la transición hacia el mito de Orfeo y Eurídice.

La primera lectura debemos leerla como una suerte de espejo sonoro al capítulo anterior. Si Altisidora intentaba deleitar a Don Quijote con una serenata, la inclusión de este saco lleno de gatos y cencerros remite a otra práctica sonora de la época en el espacio público totalmente opuesta: la cencerrada. La cencerrada (o *charivari*) eran manifestaciones callejeras donde un grupo de vecinos recorrían las calles haciendo mucho ruido con el objetivo, generalmente, de denunciar públicamente prácticas privadas contrarias al orden social establecido, tales como infidelidades o matrimonios de mucha diferencia de edad.

La segunda lectura tal y como podemos suponer por su propio nombre, en la cencerrada se utilizaban cencerros, pero sabemos que también se hizo uso del maltrato animal para generar un sonido aún más discordante (Darton 89). De hecho, en su versión alemana, dicho evento se llamaba *Katzenmusik* (música de gatos) y se buscaba replicar el sonido de las gatas durante su celo o la evocación sonora que tenían los aquelarres ya que los felinos estaban tradicionalmente ligados a las brujas dentro del imaginario popular. Así pues, el uso de estos gatos y cencerros dentro del episodio quijotesco con Altisidora pudiera tener como finalidad relacionar, a través del sonido felino, la relación entre la dama, la lascivia y la tentación sexual. De hecho, Aristóteles en su *Investigación sobre los animales* señala que “las gatas son de naturaleza lasciva, excitan a los machos al coito y chillan durante el acoplamiento” (Pedrosa 128).

Quijote se enfrenta con su espada a este saco lleno de gatos, lo que confirmaría, por tanto, que es una reinterpretación del tropos del caballero luchando por la castidad y que tiene su

máximo ejemplo en el caso del caballero Sir Galahad. La imagen de Altisidora entre tentación sexual y figura diabólica nos lleva, finalmente, a adentrarnos en la tercera lectura de este suceso: Don Quijote como Orfeo y Altisidora como Eurídice.

La interpretación de estos capítulos como una representación del mito griego ya ha sido señalado por varios autores y ven en él una parodia y una reinterpretación de este por parte de Cervantes (Vila 299). Como no puede ser de otra manera, el mito de Orfeo está fuertemente relacionado con la música y, por tanto, no es de extrañar que el sonido tenga, de nuevo, un impacto significativo en este episodio.

Recordemos que Orfeo fue el hijo de Apolo y este le enseñó a tocar la lira de forma tan magistral que era capaz de apaciguar a las bestias y serenar el alma los hombres. Su virtuosismo con el instrumento era tal que fue incluso capaz de conquistar a la ninfa Eurídice con la quien se casó. Sin embargo, el romance duró poco ya que la ninfa murió al ser mordida por una serpiente venenosa mientras huía de un cazador que intentaba violarla. Cuando Orfeo se entera de la muerte de Eurídice decide bajar al inframundo y, gracias a su canto y su lira, consigue dormir al Can Cerbero y convencer a Hades y a Perséfone de que le devuelvan a su amante. Estos aceptan con la condición de que no la mire hasta haber salido por completo del inframundo. Sin embargo, cuando están a punto de salir, Orfeo se da la vuelta y al mirarla hace que esta tenga que regresar para siempre al reino de los muertos.

De esta manera, en el mito vemos que Eurídice muere dos “veces”, la primera cuando es mordida por la serpiente y la segunda cuando es condenada definitivamente por el fracaso de Orfeo en rescatarla. Del mismo modo, Cervante performatiza dos veces la muerte de Altisidora, la primera vez, como hemos visto, en el desvanecimiento que sufre en el capítulo XLVI y, una

segunda vez mucho más tarde en el capítulo LXIX. En este capítulo Don Quijote y Sancho Panza vuelven a ser víctimas de una broma de los Duques quienes han construido una suerte de teatro en el que se representa un túmulo sobre el que se encuentra el cuerpo de Altisidora quien finge estar muerta.

Don Quijote inicia su historia con Altisidora en lo alto de una torre para acabar encontrándola en un túmulo, lo que nos remite a la propia catábasis órfica. Un descenso a los infiernos para rescatar, a través de la música a la amada. Este infierno, si bien se nos anticipó a través de la antes mencionada aparición de los gatos (animales tradicionalmente relacionados con lo diabólico), se hace más evidente en este último episodio cuando a Sancho Panza se le viste con una tela “toda pintada con llamas de fuego” junto a una corzoza y una mordaza. Estos eran los atuendos que se les imponía a los reos juzgados por la Inquisición y, por tanto, a los condenados a los fuegos del infierno.

A pesar de todo el juego de artificios creado por los Duques, Don Quijote parece no estar muy seguro de la verosimilitud de lo que tiene ante sí y de nuevo, al igual que vimos en el episodio de la venta o en el de los cueros de vino, es el fenómeno acústico lo que le inscribe dentro de la farsa.

Mirábale también don Quijote, y aunque el temor le tenía suspensos los sentidos, *no dejó de reírse de ver* la figura de Sancho. Comenzó en esto a salir, al parecer, *debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas*, que por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego hizo de sí improvisa muestra, junto a la almohada del al parecer cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo

romano, que al son de una arpa que él mismo tocaba cantó con suavísima y clara voz estas dos estancias:”.⁶³ (1071)

En este momento, Don Quijote se dispone a cantar su segundo romance que, sin embargo, no tiene ningún efecto sobre Altisidora. Otros dos personajes⁶⁴ entran a escena para hacerle saber al hidalgo que su canción no va a “resucitar” a Altisidora ya que lo que necesitan es que sea Sancho Panza quien la rescate a través de un castigo corporal. Cervantes subvierte el relato mitológico al desposeer a Don Quijote, personaje idealista y noble, de su rol de Orfeo y se lo concede a Sancho Panza, un personaje más ordinario y terrenal (Vila 293).

Para dotarle incluso de más patetismo y descargar la gravedad del relato original, Cervantes resuelve la muerte de Altisidora cuando ésta, tras ver la paliza que Sancho se lleva, decide levantarse únicamente por aburrimiento y por la incomodidad de la postura en la que se encontraba. Tras este momento “y al mismo instante sonaron las chirimías, a quien acompañaron las flautas y las voces de todos, que aclamaban: —¡Viva Altisidora! ¡Altisidora viva!” (1074).

Así pues, Cervantes despoja a Altisidora/Eurídice de cualquier necesidad de presencia masculina para ser rescatada, acabando totalmente con el clímax del mito clásico. No hemos querido señalar, aunque es más que evidente, las referencias a la escenificación teatral de estos capítulos y es que la entrada de los Duques en el segundo libro representa una clara crítica de

⁶³ La cursiva es nuestra

⁶⁴ Estos personajes se llaman Minos y Radamanto, que en la tradición clásica son dos de los jueces del infierno y encargados de juzgar el destino de las ánimas lo que confirma la intención órfica del capítulo.

Cervantes a los modos dramáticos de la época, de los que rechazaba su efectismo (como el sonido) y que ocultaban ciertas prácticas propagandísticas a través de estos.

*puesto que la vida misma no es más que fatuidad,
vanas palabras, ruido de cascabeles.*

(Historia de la locura, Michael Foucault)

Capítulo 4: Sonidos teatrales

Mencionábamos en el capítulo anterior cómo Ovidio avisaba de los beneficios que la música tenía en los corazones de los enamorados. Sin embargo, en su *Remedia Amoris*, el autor latino también avisa de los peligros del teatro de pantomimas, donde la combinación entre danza y música pueden tener un poderoso efecto manipulador sobre la audiencia, casi como un hechizo erotizante (Brunelle 123). Pero si en el periodo clásico la división entre teatralidad, música y poesía era mucho más difusa, el teatro barroco comienza a delimitar, cada vez más, cada uno de estos componentes y, aunque eventualmente lleguen a usarse todos en conjunto (alcanzando su culmen en la formación del género de la ópera), estos se desarrollaran independientemente hasta convertirse en disciplinas independientes.

En el teatro del siglo XVII, con su tendencia cada vez más efectista, a estos elementos había que sumarle un desarrollo nunca visto en torno a la utilización de tramoyas y aparatos de ingenio para traer a escena efectos y sensaciones que acompañaran a las nuevas formas dramáticas. Cervantes, en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, rememora con cierta amargura los tiempos del teatro de Lope de Rueda cuando estos artificios aún no se habían popularizado:

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. 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.

Cervantes reflejará su rechazo por el nuevo teatro lopesco a lo largo de toda su obra y él mismo pretenderá que sus obras dramáticas sean (a contrario de Lope) publicadas y leídas para hacer de sus lectores “posibles co-productores de sentido” (Spadaccini y Talens 47). Esto se debe a que Cervantes desconfiaba de este teatro efectista donde se hace al público estar “dispuesto a ver lo invisible y sublimar como cosas nuevas y desusadas, todo tipo de mitos o represiones colectivas” (Rodríguez Cuadros 60). El teatro se había convertido en un medio de manipulación política y social donde estos mecanismos que apelaban al plano sensorial eran utilizados para influir en el espectador y adscribirlo a la lógica del régimen señorial (Álvarez García 34).

Para dicho fin, se crearon toda una plétora de estos mecanismos tales como escotillones, pescantes, bofetones, máquinas de trueno y lluvia, juegos de luces y sombras. En este capítulo tenemos la intención de acercarnos a este fenómeno a través de algunos de los episodios más “teatrales” que se suceden en el segundo libro de *Don Quijote*, prestando especial atención a la esfera sonora que en ellos se desarrollan y cómo el sonido juega un papel fundamental para la inscripción de lector y de los personajes dentro de la acción narrativa.

Las bodas de Camacho y Quiteria: Lo-fi Baroque

La primera gran “representación” teatral que vamos a encontrar en esta segunda parte se va a dar a partir del capítulo XIX el cual sirve de prolegómeno para el famoso episodio de las bodas de Camacho y el cual condensa gran parte de las características de la mirada cervantina en torno al teatro. En dicho capítulo, Don Quijote y Sancho Panza se topan con unos estudiantes que van camino de celebrar las nupcias de dos labradores llamados Camacho y Quiteria.

Los estudiantes explican a Don Quijote que Camacho es un hombre de familia pudiente y ha conseguido el favor del padre de Quiteria para desposarla en contra de la voluntad de ésta, quien, en realidad, está enamorada de otro labrador llamado Basilio. Basilio es mucho más pobre que Camacho, razón por la cual, el padre de Quiteria la obliga a casarse con este último.

Los estudiantes, además, explican al hidalgo los preparativos de la boda que tendrá lugar en aquellos días.

[...] el tal Camacho es liberal y hásele antojado de enramar y cubrir todo el prado por arriba, de tal suerte que el sol se ha de ver en trabajo si quiere entrar a visitar las yerbas verdes de que está cubierto el suelo. Tiene asimesmo *maheridas danzas*, así de espadas como de *cascabel menudo*, que hay en su pueblo *quien los repique y sacuda por extremo*; de zapateadores no digo nada, que es un juicio los que tiene muñidos; pero ninguna de las cosas referidas, ni otras muchas que he

dejado por referir, ha de hacer más memorables estas bodas sino las que imagino que hará en ellas el despechado Basilio ⁶⁵ (691)

La descripción que los estudiantes dan a Don Quijote condensa los atributos de lo que posteriormente pasó a llamarse la *fiesta barroca*, la cual Maravall definió como aquella en la que “Se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes” (483). Dicha descripción pone en marcha una estrategia teatral basada en la manipulación de las expectativas del espectador como método para insertar a este, de forma más efectista, dentro de la trama que se está construyendo. Esto se consigue, por un lado, de forma afectivo-sensorial al enumerar todos los elementos visuales y sonoros que dicha ceremonia promete a los asistentes y, por otro lado, al anticipar lo que los personajes creen (y, por tanto, hacen creer al lector-espectador) que ocurrirá en la boda (en este caso, se anticipa algún acto dramático o vengativo por parte de Basilio contra Camacho).

En este último aspecto cabe destacar la conexión entre las expectativas de lo que sucederá con Basilio y la música y la danza que Cervantes propone en este apartado. Los estudiantes hacen referencia a danza de espadas, un tipo danza coreografiada donde se representaba una pelea o batalla donde los bailarines blandían espadas y las hacían chocar creando un estruendoso ruido y que, junto con otros instrumentos de percusión como las castañuelas, tenían como objetivo recrear la experiencia acústica de una batalla.

⁶⁵ Las cursivas son nuestras.

Este tipo de danza se popularizó en Europa a partir del siglo XIV y Covarrubias la define como:

[...] dançanla en camisa y en greguescos de lienço, con unos tocadores en la cabeça, y traen espadas blancas, y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas y una mudança que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y cuando parece que se le van a cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas... (298)

Si bien Covarrubias hace aquí referencia a un tipo de danza de espadas llamada “la degollada” y que era practicada comúnmente en la zona de Toledo durante la celebración del Corpus Christi, este tipo de danzas se practicaban en muchos otros lugares de España y de Europa y tenían en común la representación de actos bélicos que en muchas ocasiones simbolizaban batallas entre musulmanes y cristianos.

Antes de pasar a analizar los elementos sonoros de este tipo de danzas y otras que posteriormente aparecerán en el capítulo XX, detengámonos en las otras dos danzas que aquí sí se mencionan y que no se describirán más en dicho capítulo pero que deberemos asumir como parte del paisaje sonoro de la inminente boda: las danzas “de cascabel” y la “de zapateadores”. Las primeras se practicaban, como su nombre indica, atando una serie de cascabeles a diferentes partes del cuerpo del danzante, principalmente la pantorrilla. La morisca es posiblemente una de las variaciones populares de la edad media. Pero cabe preguntarnos, si más allá de la danza como arte performativo, el sonido que la acompaña juega algún tipo de papel simbólico dentro de la trama.

Si acudimos de nuevo a Covarrubias, en la entrada de dicho instrumento nos encontramos con una larga definición de la que queremos rescatar dos acepciones. Por un lado, el carácter alegre en el que se enmarca dicho instrumento cuando los danzarines las utilizan en “en las fiestas y regocijos” (208). Ninguna sorpresa de dicha acepción dado el carácter festivo que se le presupone a un evento como una boda. Sin embargo, más adelante, Covarrubias también define el cascabel como adjetivo para aquel que es “habladorcillo, dezimos ser un cascabel, por ser vacío y hueco en el hablar” (208).

Nos adelantaremos un momento al capítulo siguiente para hacer esta conexión. En el capítulo XXI Basilio fingirá, como veremos más adelante, de forma muy teatral, su propia muerte. Utilizando esta estratagema, Basilio consigue desposar a Quiteria al hacerle creer que está a las puertas de la muerte y así, cuando fallezca, ella podrá proseguir su boda con Camacho. Cuando la boda entre el “agonizante” Basilio y Quiteria finaliza, este descubre que ha sido toda una farsa con la cual ha conseguido finalmente arrebatarse Quiteria a Camacho.

Lo interesante de esta relación entre lo que Covarrubias llamaba “habladorcillo” y la escena de la fingida muerte de Basilio es que mientras éste ha recibido una puñalada mortal de su propio estoque, Sancho, siendo a priori un personaje sencillo, es el único que parece darse cuenta de la excesiva elocuencia del supuesto moribundo.

—Para estar tan herido este mancebo —dijo a este punto Sancho Panza—, mucho habla: háganle que se deje de requiebros y que atienda a su alma, que a mi parecer más la tiene en la lengua que en los dientes. (712)

Así pues, Sancho, al igual que veremos más adelante en el retablo de maese Pedro, es el único que, quizás por su simpleza, no se deja engañar por el entramado de símbolos que supone el teatro barroco, el único capaz de ver al emperador desnudo.

Y es que la confusión que la fiesta barroca supone para los sentidos encuentra un gran despliegue en el armazón acústico de la representación de la boda de Camacho. La utilización sonora para la organización de las expectativas de los presentes en la boda y la gestión de sus emociones es lo que Abad Zardoya, en su estudio del mapa sonoro de las fuentes documentales sobre un banquete entre la corte del duque de Lerma y el conde de Nottingham, denomina “economía de la atención” en el cual “destacan unos elementos de ruptura que, por su excepcionalidad, reclamaban el máximo nivel de atención” y que suponen una “auténtica impronta sonora en esta atmósfera festiva” (21).

Vemos, sin embargo, que mientras los presentes en las nupcias de Camacho y Quiteria se encuentran inmersos en el festival de sonidos y danzas, Sancho Panza parece dejar en suspenso su sentido del oído dando preeminencia a otros “menos” sofisticados, principalmente al del olor. Esto lo vemos al inicio del capítulo XX donde Don Quijote intenta despertar a su escudero, quien se mantiene totalmente aislado de lo que ocurre alrededor, así como de la reprimenda del hidalgo. Sancho, al recibir varios golpes de su señor con la lanza, se despierta y lo primero que menciona es el olor de la comida proveniente del banquete.

—De la parte de esta enramada, si no me engaño, sale un tufo y olor harto más de torreznos asados que de juncos y tomillos: bodas que por tales olores comienzan, para mi santiguada que deben de ser abundantes y generosas. (698)

A pesar de que queremos centrarnos en el sonido, es importante remarcar, en este caso, la jerarquía sensorial que aquí se despliega. El hecho de que veamos que Sancho no preste atención ni a la decoración ni a los sonidos de la boda, pero pierde la razón ante el olor de la comida nos confirma esta organización de los sentidos y su más que posible uso simbólico para representar marcas de las clases sociales de este apartado.

En este aspecto, en su ensayo *Sociología del olor* Anthony Synnott nos recuerda que existe toda una tradición en la filosofía y la teología occidental que ha intentado crear una jerarquía sensorial y que tiene una relación tanto religiosa, por su acercamiento a la experiencia mística, así como estética por la cercanía o distanciamiento al fenómeno artístico.

En lo alto se encontraban los sentidos humanos de la vista y el oído, cuyas principales aportaciones a la humanidad eran la belleza y la música, ambas conducentes a Dios; abajo se encontraban los sentidos animales del gusto y el tacto, que podían llevar a abusos —gula y lujuria, respectivamente— y que no conducían a Dios. Entre éstos estaba el olfato; según Aristóteles, no llevaba al abuso, pero tampoco era un camino hacia Dios. Lo clasificó como sentido humano, si bien el más bajo. (435)

La organización jerárquica que encontramos en la novela podría, por tanto, revelar cierto organigrama social a través de los sentidos y, particularmente a través de fenómeno acústico. Algunas otras pistas sobre esta cuestión pueden extraerse también de la otra danza mencionada en el capítulo XIX cuando los estudiantes refieren a los *zapateadores*. Esta danza hace referencia a un tipo de baile que anticipaba el flamenco actual y que tenía un carácter alegre, bullicioso y

lascivo donde principalmente se marcaba el ritmo con los pies (Bustos Rodríguez 39). Los zapateadores (junto a las antes mencionadas danzas de cascabel) configuran dentro del episodio de la boda una esfera acústica llena de cacofonías y sonidos disonantes. Lynn Matluck Brooks, en su estudio sobre las festividades religiosas en Sevilla señala: “This dance in ternary meter was characterized by *explosive, funny, even grotesque movement, supported by intense rhythm and loud music*”⁶⁶ (176).

Cascabeles y zapateos crean, por tanto, un paisaje sonoro caótico y jacarandoso donde los participantes de dichas danzas y sonidos suelen ser miembros de las clases humildes.⁶⁷ De hecho, esto se ve claramente más adelante en el episodio LXII cuando, en la casa de Don Antonio, Don Quijote queda exhausto y con el cuerpo totalmente molido tras ser empujado a bailar frenéticamente con dos damas “de gusto pícaro y burlonas”. Cuando el hidalgo vuelve a su habitación para recomponerse, Sancho Panza le recrimina:

—¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores, y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis engañado: hombre hay que se atreverá a matar a un gigante

⁶⁶ La cursiva es nuestra.

⁶⁷ De hecho, la utilización de sonidos percutidos con el cuerpo remite a la tradición musical de origen africano. Por ello, a parte de la lectura de la jerarquía social a través del sonido también existe aquí un campo a explorar en torno a la cuestión racial pero que escapa a los límites de esta tesis. Para más información sobre este asunto recomendamos Goldberg, K. Meira. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. Oxford University Press, 2018. Y también: Buendía, Guillermo Castro. “Músicas ‘Negras’ y Flamenco: Relaciones Musicales y Traspasos Entre Músicas Africanas, Indígenas y Españolas.” *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, no. 39, 2020, pp. 43–53.

antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supiera vuestra falta, que *zapateo como un gerifalte; pero en lo del danzar no doy puntada*.⁶⁸ (1026)

Aquí la disociación entre sonidos melódicos y sonidos cacofónicos y su relación con el orden social queda establecida a través de la danza.⁶⁹ Cuando Cervantes, a través de Sancho Panza, hace esa diferenciación entre danzar y zapatear, lo está haciendo realmente entre danzar y bailar, ya que la primera era una actividad de carácter noble y que entraba dentro del repertorio de elementos a aprender por parte de cualquier caballero (pensemos en la importancia social y de cortejo) mientras que la segunda era de carácter popular.

Lo interesante aquí es que el espacio que Cervantes le dedica a la representación de cada una de estas manifestaciones sonoras es diametralmente opuesto. Mientras que estos sonidos de zapateos y cascabeles no aparecerán durante la boda sí que lo harán otro tipo de sonidos relacionados con danzas más sofisticadas que se desarrollarán el capítulo XX, capítulo donde Don Quijote y Sancho llegan a los desposorios de Camacho y Quiteria. Pero la experiencia sensorial de la fiesta barroca hacia la que nos guía el escritor no se detiene allí, ya que unas líneas más adelante comienzan las danzas que mencionamos anteriormente.

⁶⁸ La cursiva es nuestra.

⁶⁹ Esto puede verse también, por ejemplo, en la comedia *Pedro de Urdemalas*. En la segunda jornada, sabemos por boca del alcalde, que el rey no quiere danzas de doncellas “por ser danza muy usada”, pero que sin embargo “llevase una de donceles /como serranas vestidos; /en pies y brazos ceñidos multitud de *cascabeles*” (la cursiva es nuestra). En la misma obra, se observa, la organización social y racial a través de la danza y el sonido con los versos que Pedro de Urdemalas tiene en la jornada tercera: “¿Qué será ver a deshora /que por la región del aire/ va un alma *zapateadora*/ bailando con gran donaire, / de *esclava hecha señora*?” (la cursiva es nuestra)

La entrada de las sucesivas danzas se inicia con una ruptura sonora a través del griterío y de la aparición de

doce labradores sobre doce hermosísimas yeguas con ricos y vistosos jaeces de campo y con muchos *cascabeles* en los petrales, y todos vestidos de regocijo y fiestas, los cuales en concertado tropel corrieron no una, sino muchas carreras por el prado, con regocijada *algazara* y *grita*, diciendo:

—¡Vivan Camacho y Quiteria: él tan rico como ella hermosa, y ella la más hermosa del mundo!⁷⁰ (701)

Vemos la antes mencionada aparición de la danza de cascabeles en forma de danza de espadas. Si bien Cervantes, como señalamos, no entra en la descripción específica de ésta, sabemos por muchos testimonios y textos históricos, así como por la pervivencia de este tipo de danza hasta el día de hoy en varios lugares de Europa, que el “ruido acompasado y exacto del entrechocado marcaría el ritmo de la ceremonia” (Roma 26) y también servía para “anunciar la presencia con ruido continuado que acompaña el ritmo corporal, establecer una nube de sonido protector alrededor del cuerpo. Su utilidad es mayor cuando se trata de personajes que han de ir abriendo camino” (Roma 28).

Cabe destacar también que uno de los motivos más recurrentes a la hora de la representación de esta danza era la muerte y resurrección del danzarín principal, quien era atravesado o decapitado por una espada para luego revivir como héroe (Sachs 132-133). Vemos aquí como Cervantes juega magistralmente con los límites de la representación al hacer de esta

⁷⁰ La cursiva es nuestra

danza una premonición de lo que ocurrirá posteriormente con la “muerte” de Basilio, que, a su vez, será una performance dentro de la ficción de la propia boda y, esta, dentro de la novela.

Sin embargo, no nos detendremos en analizar este complejo entramado de narrativas en *mise en abyme* y volveremos a la economía del espectáculo que se está desarrollando en los prolegómenos de las bodas del rico Camacho. Al final del capítulo XX, se describe una tercera danza que, a la sazón, será la última perteneciente al estilo folclórico y tradicional. Esta danza la componen varias doncellas “hermosísimas” guiadas por un “venerable viejo y una anciana matrona”. Cervantes no describe la danza que estos bailarines realizan ni especifica la música que las acompañan, únicamente que proviene del son de “una gaita zamora”. A pesar de la escasa información que el autor nos proporciona del sonido de estos instrumentos podemos echar mano de la descripción que Federico Olmeda, uno de los grandes investigadores del folklore español del siglo pasado, nos ofrece en su obra *Folklore de Castilla*:

[...] sus sonidos pues, son muy *chillones* y *penetrantes*: además son *duras de tocar*, como todos los instrumentos de caña entera, y la *ejecución es penosa y deficiente*, pues generalmente la hacen muy suelta. La gaita gallega produce unos sonidos suaves y pastosos; es muy popular: á esto hay que agregar que los gaiteros la tocan muy cómodamente; pues por su construcción no necesita *el soplo violento, permanente y continuo de la zamorana*”⁷¹ (155).

⁷¹ La cursiva es nuestra.

Pudiéramos pensar, con razón, que esta descripción podría ser anacrónica y no responder a la sensibilidad estética de la temprana modernidad española. Sin embargo, sabemos que el sonido de dicho instrumento, seguramente por pertenecer al ámbito popular, no cosechaba grandes elogios entre los círculos cortesanos y elitistas. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en Francisco Monzón, capellán real y pedagogo quien en 1544 en su *Espejo del perfecto Príncipe Christiano* recomienda que: “que no es bien que el príncipe aprenda música de flautas ni de otros instrumentos que se tañen con la boca porque fueron tenidos siempre por hombres de baja suerte los que lo tañen” (cxvii)

En la literatura también encontramos algunos casos más específicos como el de Salas Barbadillo, que en 1623 en su famoso *Don Diego de noche* escribió:

*almaradas de los oydos*⁷² y al fin tan afrentolos, que hasta los toros se ofenden de su música, y buscan su desagravio en el castigo del que con ella les provoca: una gaita gruñidora y villana, porque es propio de los tales gruñir y murmurar siempre y más de las exempciones y privilegios de los nobles.⁷³ (24)

Este tipo de comentarios nos hace pensar que las críticas vertidas sobre el sonido de este instrumento iban más en dirección a despreciarlo por su origen humilde y por su utilización en eventos populares y marcos rurales que por la cualidad sonora que se conseguía con él. Sin embargo, otros autores justamente lo apreciaron por su estrato plebeyo. Góngora, por ejemplo, lo

⁷² La almarada era un tipo de arma alargada y punzante sin apenas filo. Por ello la expresión se interpretaría como “puñaladas a los oídos”.

⁷³ Hemos actualizado las grafías de la versión de 1623 con la que hemos trabajado.

refiere en sus soledades como instrumento que incita al baile en un excelente ejercicio de contraposición alta cultura y cultura popular en el marco de la tradición pastoril italiana

(Cancelliere 324):

La gaita al baile solicita el gusto,
a la voz el salterio;
cruza el Trión más fijo el Hemisferio,
y el tronco mayor danza en la ribera;
el eco, voz ya entera,
No hay silencio a que pronto no responda;
(Soledad Primera, vv. 669-670)

De vuelta a la boda de Camacho, tras estas danzas y construcciones sonoras, comienza la ejecución de “otra danza de artificio y de las que llaman *habladas*.” Esta danza marca una clara división con las anteriores ya que las fórmulas y recursos teatrales y escénicos, así como la pomposidad y la poca improvisación, las aleja de las anteriormente citadas, las cuales pertenecen a la tradición folklórica. En esta representación vemos como se entremezclan bailes con recitales de poemas como trasfondo de una pieza teatral alegórica donde los personajes principales son el Interés y el Amor, quienes compiten por el hacerse con el favor de una doncella encerrada en un castillo.

Esta alegoría es claramente superficial y vulgar y muchos de los poemas que se recitan son, como señala Don Quijote, algunos “elegantes y algunos ridículos”. Con esto, Cervantes quiere poner de manifiesto la utilización propagandística del fenómeno escénico para los intereses de las élites y, en este caso, Camacho contrata una burda representación donde el Interés (económico) vence a Amor en clara alusión a su pugna con Basilio por Quiteria donde,

claro está, él, representado por el Interés, gana la contienda. Todo este espectáculo unido a la estimulación sensorial de la que hablamos anteriormente muestra el claro “brain-washing potential of the commercial, public theater” (Spadaccini 1) y como este nuevo teatro, iniciado por Lope, es eje central del aparato barroco y de la economía del espectáculo al servicio del sistema monárquico-señorial.

Percibimos hasta aquí que en los desposorios de Camacho se articula una clara jerarquía acústica donde los diferentes elementos sonoros se muestran en planos diferentes al espectador (entendidos estos tanto como los invitados a la boda como al lector de la propia novela). De esta disposición de los sonidos y su relación entre ellos mismos y con el sujeto que los escucha Schafer hace una división entre los paisajes *hi-fi* y los paisajes *lo-fi*.

Un paisaje sonoro de *hi-fi* se caracteriza por un paisaje sonoro claro y distinguible, donde los sonidos individuales pueden escucharse e identificarse fácilmente. Los paisajes sonoros de alta fidelidad tienden a ser menos ruidosos y más organizados que los paisajes sonoros de baja fidelidad. Pueden promover una sensación de calma y bienestar y facilitar la comunicación y la conexión con los demás. Los paisajes sonoros de alta fidelidad se pueden crear limitando o eliminando las fuentes de ruido, utilizando materiales que absorben el sonido y diseñando espacios para optimizar las propiedades acústicas.

Por otro lado, un paisaje sonoro *lo-fi* se caracteriza por un alto nivel de ruido de fondo, donde los sonidos se entremezclan y son difíciles de distinguir entre sí. Esto puede deberse a una combinación de fuentes de sonido naturales y artificiales, como los sonidos de pájaros y animales, el tráfico, la maquinaria industrial y las personas que hablan. Este tipo de paisajes

sonoros pueden ser abrumadores y difíciles de navegar para el individuo que los experimenta y pueden generar caos y confusión.

Si atendemos a los tipos de sonidos recreados en las bodas de Camacho, vemos que la esfera acústica creada está compuesta, principalmente, por sonidos que conformarían un paisaje *lo-fi*:

- Choque de espadas (danza de espadas)
- Taconeo (danza de zapateadores)
- Cascabeles y gaitas⁷⁴

Esto nos remite al primer capítulo de esta tesis donde hablamos de los sonidos de guerra en los cuales las sonoridades de percusión y de aire son las que prevalecen a la hora de representar las batallas y el subsiguiente caos y desconcierto. Lo que Cervantes consigue con esto es crear, a través del paisaje sonoro cacofónico, la anticipación del evento que todo el mundo cree que va a suceder: un enfrentamiento entre Camacho y Basilio. A esto, debemos añadirle que lo hace alterando la naturaleza “pastoril” de estos instrumentos y les dota de una categoría “militar”⁷⁵, sustituyendo atabales por zapateadores y pífanos por una gaita zamorana.

⁷⁴ El sonido de estos dos instrumentos ha sido utilizado tradicionalmente para representar la figura de “el loco”. Un ejemplo muy concreto y visual lo encontramos en el Solo-Busca, un famoso tarot italiano del siglo XV donde la figura del loco está representada por un sujeto que toca una gaita y que está ataviado con una túnica de la que cuelgan unos cascabeles. Para más información ver: Atienza, Belén. *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Rodopi, 2009.

⁷⁵ Fernando Pérez Ruano divide los instrumentos del *Quijote* en estas categorías de “bélicos” y “pastoriles” y defiende que “Los primeros tendrían como característica principal tener un potencial sonoro «suave» [...] los segundos contrastarían con los anteriores en su potencial sonoro «fuerte» siendo en muchos casos instrumentos más propios de señales que de ejecuciones melódicas” (177). Si bien coincidimos con el musicólogo en esta división y con la descripción de los sonidos que hace, consideramos que específicamente en el arco narrativo de la boda de

Cervantes también juega con la relación del sonido con el espectador cuando coloca estos sonidos en un espacio secundario y cede todo el protagonismo a las danzas habladas. Hemos visto que esta última es largamente descrita y toma gran parte del protagonismo de la narración mientras que las anteriores, con todos sus sonidos disonantes, son descritas menos pormenorizadamente y quedan en un segundo plano.

Para explicar esta jerarquía podemos hacer uso de los conceptos de *figura*, *fondo* y *campo* que Schafer adopta desde la psicología de la Gestalt y lo traspasa al dominio auditivo. Para Schafer la *figura* es el objeto sonoro, el cual emerge del paisaje sonoro como elemento de primer plano y es el sonido que más atención es capaz de captar. El *fondo* es el grupo de sonidos que actúan en segundo plano, muchas veces reconocido como “sonido ambiental”, que forma el contexto de la *figura* y que en muchas ocasiones pasa desapercibido, pero teniendo, aun así, un impacto sobre el sujeto oyente (parecido a la figura del ruido blanco). Finalmente, el *campo* es todo el entorno acústico en su conjunto y abarca tanto la *figura* como el *fondo*, incluyendo todos los sonidos que podemos percibir. Sobre este último concepto Schafer apunta que: “It was the phenomenological psychologists who pointed out that what is perceived as figure or ground is mostly determined by the field and the *subject's relationship to the field*” (152).

En otras palabras, la relación entre el sujeto y el pasaje sonoro (*field*) es una relación fenomenológica y, por ello, mediada por una serie de contingencias culturales determinadas y sujetas al sistema de representación de una época dada. La escucha, por tanto, no puede ser un

Camacho Cervantes subvierte estas categorías justamente para poner de manifiesto la artificialidad del espectáculo.

acto de aislamiento donde el sujeto domina al sujeto al estilo cartesiano sino una práctica cultural donde los individuos tejen y destejen los significantes sonoros que emergen en torno a ellos.

Este último punto va a ser especialmente relevante en el conjunto global de la novela ya que apuntala la idea de que la naturaleza metadiscursiva de la escritura cervantina

is characterized by a sustained reflection on the *medium* that serves it as a discursive anchor. The conscious and continuous dialectics between *seeing* (the sharing action of confronting the external) and *looking* (the task of individualized construction of that exterior as a comprehensible expression) *leaves out* the problem of truth—the latter understood as something objective and absolute—by showing its lack of essence and the ideological order that constitutes it.

(Spadaccini XV)

Ahora veremos como el sonido puede ser reemplazado perfectamente por los elementos visuales que señala Spadaccini como herramienta discursiva. Pero antes, recapitulemos la jerarquía sonora de la boda de Camacho a través de las nociones de Schafer.

Como *fondo*, tendríamos los bailes y danzas que emiten ruidos cacofónicos antes mencionados (espadas, taconeos, cascabeles...) sumados a los sonidos de la multitud que aparece gritando en el inicio del capítulo XXI: “se *oyeron grandes voces y gran ruido*, y dábanlas y causábanle los de las yeguas, que con *larga carrera*⁷⁶ y *grita* iban a recibir a los novios”⁷⁷ (708).

⁷⁶ Esta expresión es equivalente a “galope”, por lo que aquí también deberíamos añadir una capa sonora más.

⁷⁷ La cursiva es nuestra

Todos estos sonidos comparten una textura irregular y estruendosa lo que dota al paisaje sonoro de un aura de festividad, pero también de tensión, lo que predispone a los asistentes a la boda a sentir que algo va a pasar, tanto el desenlace de esta como la inminente aparición de Basilio y el inevitable enfrentamiento con Camacho.

En la parte central del paisaje sonoro y, por tanto, como *figura*, tendríamos las antes mencionadas danzas habladas que consisten en un conjunto de música, danza y recitales poéticos. Esta representación atrae la atención de todos los presentes, así como del lector ya que, a diferencia de las anteriores, es descrita en detalle y ocupa buena parte del capítulo. Además, esta figura funciona como pasarela metaficcional entre representación y realidad ya que tiene como objetivo operar a modo de metáfora equiparando lo que en ella sucede con los sucesos del trio Camacho-Quiteria-Basilio.

Finalmente, en el *campo* se encontrarían todos estos elementos sonoros en relación de codependencia con el auditorio que los escucha. Como señalamos anteriormente, el *fondo* y, sobre todo la *figura* se constituye completamente cuando el sujeto que escucha se integra en el *campo* y aporta su sistema de significación que dota al conjunto de un sentido determinado.

Por esta razón, Sancho Panza y Don Quijote, que son dos sujetos con sistemas de significación diferentes, tienen una relación con el paisaje sonoro diametralmente opuesta. Por un lado, el hidalgo, formado en literatura, así como conocedor del arte musical⁷⁸ reconoce

⁷⁸ Recordemos que en el episodio XLVI del primer libro Don Quijote muestra ser diestro en el arte del laúd cuando toca este instrumento a Altisidora. También sabemos la alta estima que el hidalgo tenía sobre la música cuando le comenta a su escudero: “quiero que sepas, Sancho, que

rápidamente la trampa y el tosco intento de Camacho de convencer a los invitados de que él es el mejor pretendiente para Quiteria: “—Yo apostaré [...] que debe de ser más amigo de Camacho que de Basilio el tal bachiller o beneficiado [...]” (705). Sin embargo, Sancho Panza, que representa al vulgo llano e iletrado y al cual habíamos visto dejarse llevar fácilmente por la estimulación sensorial, cae en el discurso apologético hacia Camacho y se convence de las bondades de este sobre las de Basilio: “—El rey es mi gallo: a Camacho me atengo.” (705).

Así pues, mientras Don Quijote no se deja convencer por el discurso creado por Camacho a través de sus representaciones teatrales, Sancho Panza se deja llevar por el bombardeo sensorial que anula gran parte de su capacidad de juicio. Vemos, por tanto, cómo la fiesta barroca se convierte en esa maquinaria de poder discursivo que, a pesar de todo, Cervantes, a través de un sistema de multiplicidad de perspectivas, se propone en desenmascarar para revelar la auténtica naturaleza ilusoria que subyace tras ese entramado de dispositivos espectaculares (Spadaccini 28).

Retablos sonoros: vuelta al trauma acústico

Pero cualquier aproximación a la relación entre Cervantes y el teatro, independientemente de la perspectiva que se pretenda atender, no puede pasar por alto el análisis del episodio del retablo de maese Pedro. Esta historia ocurre entre los capítulos XXV hasta el XXVII en los cuales Don

todos los más caballeros andantes de la edad pasada fueron grandes trovadores y grandes músicos” (DQ, I, XXIII).

Quijote y su escudero se topan de nuevo con el célebre Ginés de Pasamonte, personaje que conocieron en el primer libro y a quien salvaron de su condena a galeras.

Los protagonistas no reconocen a Ginés ya que este se hace pasar por un titiritero llamado maese Pedro y esconde su identidad cubriendo su ojo izquierdo con un parche de tafetán verde. Maese Pedro viene acompañado de un mono que supuestamente es capaz de hacer de oráculo y de un criado suyo que hace las veces de ayudante.

Los tres forman una suerte de compañía ambulante que porta un retablo de marionetas con el que representan la historia de Gaiferos, un caballero medieval que se ve en la obligación de ir al rescate de su esposa Melisendra, quien se encuentra cautiva por musulmanes en Zaragoza. Cervantes utiliza este episodio para desplegar gran parte de su discurso en torno a la cuestión de la realidad, la representación y la utilización de ésta como aparato discursivo del poder. No es casualidad, por tanto, que el retablo de Ginés represente el conflicto cristiano con su “Otro” por excelencia, el islam.

Esta idea del teatro como medio de propaganda religiosa es un asunto largamente debatido desde los estudios de Maravall en los años 70 del siglo pasado. Cervantes, nos permite extender esta cuestión más allá de los límites ideológicos del imperio español y nos ofrece una forma de entender el teatro como elemento mediador entre realidad y representación. Durante el barroco este tipo de estructuras de mediación proliferaron exponencialmente, un fenómeno que Eggington y Castillo han definido “inflationary media”. Para ellos, este punto se logra cuando las formas de representación alcanzan o sobrepasan los propios límites de la noción de la realidad de una cultura determinada. En el barroco en concreto, el teatro jugará un papel importante en este proceso:

the invention of moveable type and the development of a vibrant print culture, the rapid spread of the use of perspective in painting and architecture, and the rise of an urban mass theater institution conspired to provoke a crisis of reality. (1)

Para González Echevarría, esta crisis de la realidad puede verse claramente en el retablo de maese Pedro a través de la mirada. En su ensayo *Don Quixote Crossed Eyes and Vision*, Echevarría señala que el defecto visual de Ginés (al ser bizco) le confiere de una suerte de mirada elíptica que le permite ver en dos direcciones al mismo tiempo. La mirada bizca de Ginés implica que el punto de vista individual no es más que una forma parcial de ver la realidad y la visión completa de ésta solo puede ser alcanzada por la suma de todas las perspectivas posibles (228). La realidad es, por tanto, una anamorfosis irresoluble, ya que la multiplicidad de miradas solo convergería en un punto en el infinito.

Cuando Ginés se disfraza de Maese Pedro, cubre su ojo izquierdo y, lo que antes era estrabismo, ahora se convierte en una mirada tuerta, incapaz de percibir la profundidad. Esta falta de profundidad imposibilita al titiritero la utilización de la perspectiva como método de engaño y por ello debe nutrirse de otros elementos, tales como la retórica, para poder crear la ilusión de la representación (Echevarría 233). Es justamente en este punto donde queremos detenernos para analizar cómo el sonido también es parte de la formación de perspectiva que la mirada no es capaz de construir en su totalidad. Las limitaciones que las marionetas y la mirada “tuerta” de Maese Pedro van a ser resueltas, en parte, por un despliegue de recursos sonoros que, por un lado, se conseguirán a través de la voz y la retórica y, por otro, por el uso de sonidos instrumentales.

El primer grupo de estos recursos viene vaticinado por la expresión latina *operibus credite et non verbis* que maese Pedro le espeta a Don Quijote con cierta fanfarronería para hacer notar el gran valor de su retablo. Dicha expresión viene a significar “creed las obras y no las palabras” y pone de manifiesto la fina ironía con la que Cervantes va a tratar dicho pasaje ya que, a partir de aquí, serán las palabras de maese Pedro- Ginés el instrumento con el que el titiritero volverá crédula a su audiencia⁷⁹.

De tal modo, el titiritero se dispone a llevar a cabo su representación, no sin antes que Cervantes nos de unas últimas pinceladas de la disposición escénica del tablado. En esta descripción, el escritor pone de manifiesto la importancia de la preparación del espacio físico para conseguir poner en sintonía los sentidos de los espectadores y las expectativas generadas por los comediantes:

[...] ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro de él, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano con que señalaba las figuras que salían. (750)

⁷⁹ Curiosamente existe otra ocasión donde dicha expresión es también utilizada en la novela y hace referencia al aparato auditivo. En el capítulo L, Carrasco y el cura recelan de la pantomima orquestada por la duquesa para hacer creer a la mujer de Sancho que el escudero ahora es realmente gobernador de Barataria y, por tanto, ella goza de las mismas regalías. Ante las sospechas del cura y el bachiller, el paje de la duquesa les contesta: “[...] y si no, *operibus credite, et non verbis*: véngase alguno de vuestas mercedes conmigo y verán con los ojos lo que no creen por *los oídos*.”

En primer lugar, Cervantes nos indica la utilización de las velas como modestos artificios visuales; estas son pequeñas (candelillas), pero suficientes y acordes al tamaño del tablado lo que nos da una imagen de un espacio donde las luces y las sombras van a formar parte de la propia representación. Al igual que en el cine contemporáneo donde, inmediatamente antes del inicio de la película, las luces van disminuyendo, las luces son un ejercicio perfecto en la captación de la atención del espectador. En segundo lugar, vemos que el sonido y la oralidad tendrán también una importancia fundamental en la obra y esto catalizará en gran parte en la figura de un joven mozo que va a servir de intérprete para maese Pedro haciendo las veces de declamador de la historia de Gaiferos y Melisendra.

Lo interesante de esta figura es que Cervantes la define como un *trujamán*. El trujamán tiene sus orígenes en la baja Edad Media y era la persona encargada de mediar entre dos personas de lengua y culturas diferentes para cerrar algún tipo de trato, generalmente comercial. Su labor no era únicamente la de traducir el idioma de ambas partes sino acercar y hacer entender los códigos y conceptos culturales que separaban a ambos. Por esta razón, el trujamán se convirtió en una figura de importancia al ser el vínculo entre el mundo musulmán y los reinos cristianos para, entre otras cosas, el intercambio de bienes de consumo, la firma de tratados políticos o la consecución de redención de cautivos en ambas partes de la cuenca mediterránea.

Por este motivo, la elección de este término específico por parte de Cervantes no parece casual ya que, como vamos a ver, la voz de este muchacho va a ser quien realmente medie entre la realidad del retablo y los espectadores. El narrador como trujamán no es exclusivo de este capítulo, sino que, de hecho, forma parte de la concepción general de la novela cervantina. La bien sabida existencia de diversos narradores y sus niveles diegéticos demuestran el intento de

Cervantes de demostrar que la articulación de la realidad observable es producto de la mediación cultural de ciertos códigos y formas concretas de representación sujetas a un momento, espacio y prismas específicos. El ejemplo más paradigmático y que mejor entronca con la figura del trujamán es el del traductor aljamiado, conocedor de la lengua árabe y encargado de traducir de dicha lengua el manuscrito escrito por Cide Hamete Berengeli. Este aljamiado, al ser morisco, es un personaje que transita entre los códigos del mundo cristiano y musulmán y, no se limita únicamente a transcribir el contenido de una lengua a otra, sino que además se implica personalmente en el desarrollo de la historia con diferentes comentarios personales⁸⁰.

El trujamán de maese Pedro, quien hará esta mediación de forma oral, sirve por tanto como catalizador no solo de estas ideas de la imposibilidad de la traducción perfecta, sino como eje que combina junto al retablo y al propio texto escrito, la fusión de tres aproximaciones a la literatura: la narración (a través de la propia novela), la dramatización (Morán 41) así como la tradición oral proveniente de la oratoria y la poesía.

A estas tres funciones Cervantes añade la dimensión óptica y auditiva cuando en el último párrafo, inmediatamente anterior al inicio del espectáculo, el narrador indica que “el

⁸⁰ En este sentido, no es solamente la intencionalidad del mediador de dar un valor u otro a la traducción, sino que el propio proceso de traducción siempre viene aparejado por un distanciamiento ineludible de texto originario. Derrida señala esto cuando cuestiona la idea de la traducción como una actividad puramente técnica y objetiva, y argumenta que la traducción es en realidad un proceso profundamente político y subjetivo que involucra la selección y el cambio de significados tanto si se hace de forma deliberada como inconsciente. Ver: Derrida, Jacques. “Torres de Babel.” *Er: Revista de filosofía* 5 (1987): 35-68.

trujamán comenzó a *decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere* el capítulo siguiente.”⁸¹

(750). Así pues, el escritor avisa al lector de que la inscripción a la experiencia del retablo viene articulada mediante un contrato con el espectador que requiere tanto de su atención visual como aural. De hecho, para crear las condiciones idóneas para esta experiencia, Cervantes abre el capítulo XXVI con un párrafo que apela fuertemente al sonido:

Callaron todos, tirios y troyanos, quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas [...]” (750)

En primer lugar, Cervantes recoge la expresión *conticuere omnes* de Virgilio en la *Eneida* en la forma en la que Gregorio Hernández de Velasco la tradujo en 1557. En la obra original romana, esta expresión marca el momento en el que Eneas comienza a contar a Dido y a sus cortesanos la triste caída de Troya y su huida de la ciudad. Cervantes juega con dicha expresión como método retórico para resaltar la importancia del silencio a la hora de generar expectativas en el espectador (Berrio 41). Dicho efecto se cumple al observar la expresión casi sinestésica que Cervantes hace de unos espectadores que miran la boca del trujamán. Con este juego de palabras, el escritor, de una sola tajada, pone en evidencia que la locución de la *declamatio* no solamente ha encandilado a los oyentes, sino que, casi como si fuera un encantador de serpientes, ha conseguido que estos no puedan apartar la vista ni el oído del retablo, dejándolos en un estado absoluto de apertura hacia lo que viene a continuación. Este silencio es interrumpido bruscamente cuando:

⁸¹ La cursiva es nuestra.

“[...] se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho y dijo:” (751)

Cervantes utiliza la expresión “tiempo breve” para dar énfasis al estruendo que el sonido genera. La combinación entre brevedad e intensidad junto con el tenso silencio previo convierten este estallido de sonidos en un hábil captador de la atención de los espectadores. Como señala Bruce R. Smith en su excelente libro sobre el acusme del teatro isabelino:

Sounds perceived to be loud take up more space than sounds perceived to be soft. It should come as no surprise that plays designed for the Globe and other large outdoor amphitheaters betray an acute awareness of volume in capturing, holding, and guiding an audience's aural attention. (224)

Obviamente el retablo de maese Pedro carece de las dimensiones del *The Globe* londinense (tampoco su cantidad de espectadores) pero las condiciones de manipulación a través de estos efectos se mantienen prácticamente inalterados. Lo interesante aquí es que la conexión con la esfera sonora de los espectadores del retablo dista mucho de la de Don Quijote ya que, desde un punto de vista fenomenológico, la experiencia de ambos dista totalmente. Esta escucha fenomenológica fue trabajada en profundidad por Don Ihde, quien argumenta que la experiencia auditiva no se limita a la percepción pasiva de los sonidos, sino que está mediada por las tecnologías auditivas, como los dispositivos de grabación y reproducción de sonido. Para Ihde la mediación tecnológica de la escucha tiene la capacidad de amplificar, distorsionar o incluso negar la experiencia auditiva, y cómo esta interacción entre la tecnología y la percepción del sonido puede influir en nuestra comprensión del mundo.

Esta comprensión del mundo viene mediada también por toda una plétora de factores culturales que dota al sonido escuchado de un nivel de significación diferente dependiendo del sujeto escuchante. Para explicar esto, el propio Ihde acuña el término “horizontes auditivos” el cual se refiere a la idea de que la percepción auditiva de un individuo está limitada por una serie de factores, que conforman su “horizonte” o alcance auditivo. Por lo tanto, cada individuo tiene su propio horizonte auditivo único, que es determinado por su entorno físico, cultura e incluso el silencio que lo rodea.

Así pues, el horizonte auditivo de los demás asistentes al retablo es totalmente diferente al de Don Quijote. Si bien la intensidad de los sonidos que ocurren en el teatro de marionetas pudiera parecer la misma ante un espectador “objetivo”, este horizonte funciona como intermediador que hace que dichos sonidos se interpreten a una escala sonora distinta. Durante la representación de la historia de Don Gaiferos y Melisendra vamos a ver cómo Don Quijote interfiere en la narración de esta. Cada una de estas interrupciones viene precedida por un elemento acústico o referencia al paisaje sonoro que, en última instancia, serán los que desencadenen la intromisión del hidalgo en la obra, siendo cada una de estas intromisiones progresivamente más virulentas.

La primera vez que Don Quijote interrumpe al trujamán lo hace para afearle que su relato se desvía de la historia principal: “Niño, niño [...] seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en las curvas o transversales” (752). Pero lo interesante es que se hace inmediatamente después de una referencia a la esfera sonora del relato. En el retablo se está contando la historia de cómo un moro besó en los labios a Melisendra y por ello es condenado a ser azotado por la calle. Este castigo contiene dos partes, por un lado, el castigo físico (los azotes) y por otro, la

condena y el escarnio social, el cual se articula mediante el paseo del condenado a través del espacio público acompañado de unos pregoneros que gritan frente al reo el delito cometido:

puesto que era un pariente y gran privado suyo, le mandó luego prender y que le den docientos azotes, llevándole por las calles acostumbradas de la ciudad

*con chilladores delante,
y envaramiento detrás (752)*

Cervantes copia, a modo de homenaje, un fragmento de la famosa jácara de Quevedo *Carta de escarramán a la Méndez*. Quevedo se consagró como uno de los mejores creadores de este tipo de composiciones, utilizando la anterior tradición de la poesía germanesca en un estilo entremesado que tuvo un gran éxito en los interludios de los teatros del siglo XVII (Lobato 206). Si la jácara entremesada se utilizaba como pasatiempo entre las diferentes jornadas que componían una comedia, la aparición de este pequeño fragmento dentro de la narración del trujamán denota al pasaje de una (aún mayor) expresividad oral y teatral.

Es interesante ver, al igual que hicimos en el primer capítulo, la correlación entre tormento corporal y sonido en este tipo de prácticas donde los criminales tenían que pagar por sus crímenes no solamente bajo dolor físico sino también bajo un opresivo paisaje sonoro. La utilización de la palabra *chilladores* por encima de la de *pregonero*⁸² muestra el interés por remarcar la importancia de la dimensión acústica en todo lo relacionado al crimen, el dolor y la guerra. Margarita Peña señalaba que estos chilladores “podrían ser los mozos que preceden al

⁸² Covarrubias que recoge la palabra *pregonero* (“oficial público que en alta voz da los pregones”) pero no *chilladores*.

condenado profiriendo gritos agudos” pero también añade la interesante hipótesis de que pudieran ser “instrumentos que chillaran, como matracas, o cajas destempladas” (15).

Sin embargo, es mucho más plausible que estos chilladores fueran simplemente pregoneros que, a voz viva, recorrían junto al reo las calles para publicitar sus crímenes. De hecho, el archivo arroja varios ejemplos de pragmáticas y leyes donde se ordenan y regulan las funciones de estas figuras. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en las disposiciones que dejaron los Reyes Católicos en 1480 en Toledo, donde se establecía:

que el reo sea atendido y pregonado por los nueve dias acostumbrados [...] que estos pregones hayan tanta fuerza y vigor como si en presencia fuesen emplazados los reos ausentes.⁸³

Se podría pensar que esto no encajaría con la historia del retablo de maese Pedro ya que esta toma lugar en la Zaragoza musulmana. Pero, por un lado, el trujamán, como persona del estamento llano, solo conoce su realidad inmediata (como además veremos más adelante con el uso de la campanas) y, por otro lado, sabemos que esta práctica de humillación pública también ocurría bajo la ley islámica, donde se paseaba al reo “through the streets, on foot or seated back-to-front on a donkey accompanied by a town-crier announcing the culprit's offences” (Peters 34) o incluso acompañado del sonido ensordecedor de campanas (Lange 84).

⁸³ Sobre la función de los pregoneros bajo la monarquía hispánica ver: Gargurevich Regal, Juan. “Los pregoneros en la Lima virreinal” en *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*, ed. Guerra Martinière, Margarita, y Rafael Sánchez-Concha. Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, pp: 457-480.

En cualquier caso, esta alusión a la esfera sonora es la que hace que Don Quijote se vea impelido a interrumpir el espectáculo y afee la conducta del trujamán⁸⁴ pidiéndole que no se entretenga en minucias. Sin embargo, esta primera interrupción no consigue alienar totalmente al hidalgo dentro de la fantasía titiritera ya que éste sigue siendo consciente de que aquello que ve es artificio y no realidad.

En la segunda referencia al sonido, el trujamán describe el momento en el que Melisendra se escapa de la ciudad y el rey moro Marsilio, al enterarse de la noticia “mandó luego tocar al arma; y miren con qué priesa, que ya *la ciudad se hunde con el son* de las campanas que en todas las torres de las mezquitas suenan.”⁸⁵ (754).

Como señalamos anteriormente, el intérprete no tiene los códigos ni la información necesaria para saber el tipo de instrumentos ni sonidos que una ciudad musulmana. Esta falta de rigor motiva a Don Quijote a corregir de nuevo a los titiriteros haciéndoles ver que “entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate” (754). Aquí el protagonista de la novela interrumpe con más vehemencia con un rotundo “Eso no”, dejando entre ver que los errores anteriores eran asunto menor pero que estos descuidos sobre el sonido de la ciudad no pueden ser pasados por alto bajo ningún concepto. El hidalgo comienza, por

⁸⁴ Nótese, además, la clara referencia musical que Cervantes hace cuando maese Pedro corrige al mozo sobre la forma en la que tiene de extenderse más de la cuenta en la historia: “—Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado: sigue tu *canto llano* y no te metas en *contrapuntos*, que se suelen quebrar de sotiles”.

⁸⁵ La cursiva es nuestra.

tanto, a entrar en la fantasía de la lucha contra el infiel a través de la inscripción sonora, la cual llegará inmediatamente cuando el trujamán corrija los errores que les han sido señalado:

—Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes, cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y atambores que retumban. Téme que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo (754-755).

Las referencias sonoras ahora se fusionan totalmente en un marco de guerra y tensión ante la persecución a los amantes por parte de las huestes musulmanas y la amenaza de una ejecución por arrastre de los caballos. De trasfondo, todo un espectáculo cacofónico de instrumentos bélicos idénticos a los que mencionamos en el primer episodio de esta tesis. Sabemos, además, que el sonido no es únicamente imaginado, sino que maese Pedro trae consigo instrumentos⁸⁶ ya que, unas líneas antes, Cervantes utiliza la expresión “cesó el tocar” para referir al momento en el que el titiritero para de hacer música.

Es ahora, cuando por fin el paisaje sonoro del retablo coincide con el conocimiento que Don Quijote adquiere de los libros de caballería, el momento en el que hidalgo entra de lleno en su fantasía, se inscribe en la narración del romance de Don Gaiferos y Melisendra y se despliega ante él el teatro como mundo.

⁸⁶ Del mismo modo pasa en *El retablo de las maravillas*, donde un personaje llamado Rabelín acompaña a Chirinos y Chanfalla en su teatro ambulante. Este personaje, en realidad, no sabe tocar el rabel, pero su mal uso del instrumento y el ruido que genera, sirven como escape para que los actores puedan distraer y engañar mejor a los espectadores.

Viendo y oyendo, pues, *tanta morisma y tanto estruendo* don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo: —No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en batalla!⁸⁷ (755)

Don Quijote, esta tercera vez, reacciona a los sonidos de la guerra y del islam con violencia y blandiendo su espada, destroza el retablo con sus marionetas dentro, en una de las secuencias más famosas de toda la novela. Nos parece relevante relacionar este evento con la cuestión del trauma que mencionamos en el capítulo primero. Si a través del episodio del cautivo, el capitán Pérez de Viedma entraba en un estado de afasia al recordar los sonidos del cautiverio y la ciudad de Argel, Don Quijote reacciona de forma diametralmente opuesta.

Ambas reacciones son, a nuestro entender, caras de la misma moneda. Mientras que la primera parte de *Don Quijote* fue escrita en un momento mucho más cercano a la experiencia traumática de Argel y de Lepanto, la segunda se completó casi una década después, al final de la vida del escritor. En la primera parte del libro, a través del cautivo, la respuesta al trauma sonoro se materializaba a través de los síntomas de afasia, en la segunda parte, a través de Don Quijote y el retablo, la experiencia a otra vivencia personal del propio Cervantes (la guerra contra el “infiel”) desencadena una respuesta mucho más agresiva.

⁸⁷ La cursiva es nuestra

Esta repuesta puede deberse a consecuencia de la manifestación de un posible trastorno por estrés postraumático. Este trastorno podría tener dos fuentes, por un lado, Cervantes como veterano de guerra y, por otro lado, las novelas de caballería que ha leído, donde sus protagonistas han tenido conflictos mayoritariamente con enemigos musulmanes.

Don Quijote, por tanto, manifiesta de forma vicaria el trauma de su propio creador y, también, el trauma generacional del cristianismo medieval, especialmente el de los reinos peninsulares, cuya génesis nacional nacerá de la idea de la “traición” de Don Rodrigo y se consolidará con la larga campaña militar de la llamada Reconquista.

Estudios recientes han confirmado que el impacto del sonido en el ámbito de la guerra y el conflicto armado puede desencadenar profundas secuelas traumáticas en los soldados que participan en ella. En su libro *Listening to war: Sound, music, trauma, and survival in wartime Iraq*, JM Daughtry explora el impacto del sonido en el trauma psicológico (particularmente en el contexto de los veteranos de la guerra de Irak), cómo éste puede servir como un poderoso desencadenante del trastorno de estrés postraumático (TEPT). Además, para Daughtry:

sound appears to serve as a Trojan horse of sorts; it carries within it the totality of traumatic memory, which can then be released upon the witness’s consciousness with all the immediacy of the unmediated experience at the moment of audition.

(98)

La reacción violenta de Don Quijote también estaría justificada, ya que el acceso de ira puede deberse a un mecanismo de inhibición de los mecanismos que controlan la ira. En su estudio sobre los episodios de violencia en veteranos de la guerra de Vietnam que sufrían TEPT, los psicólogos Raymond W. Novaco y Claude M. Chemtob determinaron que la activación de

ciertas redes cognitivas relacionadas con el sentimiento de amenaza de estos veteranos puede conducir a un ciclo de ira que se retroalimenta, lo que intensifica estas redes y conduce a un mayor aumento de dicha ira. Para Novaco y Claude esta escalada de comportamiento agresivo continuará hasta que se anulen totalmente los controles inhibitorios sobre la agresión, lo que puede resultar en una explosión descontrolada de violencia (2).

Hemos visto que este patrón se repite en el retablo de maese Pedro y, con cada una de las interacciones en torno al sonido, Don Quijote va enfadándose más y más hasta acabar atacando con su espada el dicho retablo. Esta hipótesis de un trastorno de estrés postraumático en Cervantes a través del sonido no sería una idea descabellada si a este episodio teatral le sumamos la antes mencionada experiencia en torno al cautiverio de Argel. Las posibilidades de que los personajes cervantinos escondan en ellos manifestaciones del subconsciente biográfico del autor ha sido trabajado ampliamente. Con esta tesis, sin embargo, animamos a seguir este camino, utilizando la experiencia aural y otro tipo de manifestaciones sensoriales como método para descubrir otras facetas del complejo entramado entre vida y ficción de Cervantes.

Conclusión

El sonido es una esfera de la representación y de la experiencia que, en muchas ocasiones, debido a la preeminencia del aparato visual en las sociedades occidentales, ha quedado relegada a un segundo plano. En los capítulos previos hemos explorado cómo el sonido es un elemento fundamental en la obra principal de Cervantes y cómo un análisis pormenorizado de éste nos permite nuevas capas de interpretación de la novela.

Desde la aparición de los estudios de Schafer sobre los paisajes sonoros (soundscapes), el sonido ha ganado territorio como categoría de análisis. En *Tuning the World*, el iniciador de esta disciplina proponía una ecología acústica para entender la estrecha relación que existe entre sonido, individuo y sociedad.

Partiendo de esta premisa, la presente tesis ha tenido como objetivo aplicar este marco a la novela *Don Quijote de la Mancha* para demostrar que los elementos acústicos utilizados por su autor, lejos de responder únicamente a criterios estéticos, nos sirven para entender la compleja configuración social de la España imperial a través de los paisajes sonoros y de la relación de Cervantes con estos.

Para ello, hemos utilizado dos tipos acercamientos al fenómeno acústico para conseguir este objetivo. En primer lugar, hemos analizado los elementos sonoros de aquellos capítulos donde éste está íntimamente relacionado con la reconstrucción de la memoria y del testimonio de los episodios biográficos de Cervantes. Nuestra misión ha sido demostrar que, a través de la denominada *Historia del cautivo* y, posteriormente, el pasaje del retablo de maese Pedro, el sonido responde a una suerte de marca testimonial mediante la cual, el lector puede acceder a

ciertas áreas del subconsciente de Cervantes cuando este escribe sobre fenómenos traumáticos que vivió personalmente en su etapa como esclavo y soldado.

Y es que el sonido tiene una correlación íntima con el desarrollo del trastorno de estrés posttraumático (TEPT) ya que es capaz de disparar dicho trastorno a través, tanto de las de fuentes externas (alarmas, ruidos fuertes, fuegos artificiales), como por la evocación memorística de dichos sonidos. En ambos pasajes mencionados Cervantes accede a su pasado como soldado en las campañas contra el Imperio Otomano y como cautivo en Argel y, buena parte de esta recolección de recuerdos viene mediada por la interpretación que el autor le da a la esfera sonora de los mismos. En ambos casos Cervantes recupera episodios de su vida que dejaron una gran impronta en él y, sin embargo, la forma en la que su escritura alude al sonido se ve condicionada por dicho trauma.

En el caso de la historia del cautivo, hemos demostrado, a través de fuentes primarias como la *Topografía de Argel* de Sosa, que el paisaje sonoro con el que Cervantes convivió en Argel quedó irremediadamente ligado a su experiencia traumática en dicha ciudad. Si bien este tipo de sonidos se despliegan en otras de sus obras, en el relato testimonial de Pérez de Viedma (el más autobiográfico), el autor entra en un estado de afasia, síntoma característico de algunos pacientes que sufren de TEPT y que hace que estos no sean capaces exteriorizar o articular los eventos sufridos.

Por otro lado, los sonidos relacionados con el acceso a un evento traumático pueden desencadenar una respuesta contraria y hacer que el sujeto aural responda de forma más violenta ante ciertos estímulos acústicos. El ejemplo que exponemos es el caso del famoso retablo de maese Pedro, donde Don Quijote reacciona de forma agresiva hasta en tres ocasiones, todas ellas

precedidas por algún tipo de intromisión sonora referencial a instrumentos o sonidos de guerra. Defendemos que ambos ejemplos pueden servir para ampliar los estudios sobre el trauma de Cervantes (principalmente los trabajos de María Antonia Garcés) y dotarles de un nuevo prisma, donde el paisaje jugaría un papel fundamental en la forma en la que el escritor gestionaba dicho trauma

En segundo lugar, hemos abordado la cuestión del sonido desde la noción de “régimen acústico”, esto es, la manera en los que los sonidos de un paisaje sonoro están organizados y regulados en un momento y tiempo determinados y, por tanto, mediados por los códigos específicos de la cultura a la que pertenecen. Si bien Cervantes consiguió sobrepasar los límites del régimen literario de la tradición medieval e iniciar una nueva forma expresiva a la que posteriormente se le denominó “novela moderna” consideramos, además, que el autor supo localizar, analizar y subvertir los regímenes acústicos de la tradición literaria anterior al siglo XVII.

Por un lado, Cervantes utiliza las formas sonoras heredadas de la tradición grecorromana, principalmente de las *Metamorfosis* de Ovidio, y subvierte algunos de los mitos que involucran personajes femeninos al reestablecer una nueva conexión entre voz, sonido y cuerpo. En esta tesis hemos demostrado cómo mitos como los de Anaxárete, Eco o Dido encuentran reflejo en varios pasajes del *Quijote* y cómo dichos personajes adquieren una mayor agencia a través de su relación con el paisaje sonoro y el espacio aural.

De la misma Manera, en el episodio de Grisóstomo y Marcela Cervantes desmonta el régimen acústico de la tradición bucólico-pastoril de Virgilio y Sannazaro y la degenera para crear una suerte de anti-Arcadia sonora mediante la cual, por un lado, poner en evidencia la

artificiosa “naturalidad” de dicha tradición literaria y, por otro lado, criticar los ideales amorosos medievales y renacentistas que convertían a la mujer en objeto de deseo pasivo a través de su idealización.

Finalmente, demostramos cómo Cervantes, mediante el episodio de las bodas de Camacho y Quiteria, supo entender perfectamente el potencial discursivo y de alienación que el sonido y la música tenían en las nuevas formas teatrales surgidas en su época y de las cuales ya recelaba por su tendencia a ser herramientas propagandísticas del régimen monárquico señorial.

Consideramos, sin embargo, que todos estos ejemplos y aproximaciones son sólo la punta del iceberg de un camino todavía por explorar ya que, tanto los marcos teóricos como la selección de capítulos de esta tesis pueden ser ampliadas con nuevas perspectivas y con el estudio de otras obras de Cervantes así como de otros autores auriseculares que siguen a la espera de ser “escuchadas”.

Bibliografía

- Argote, Luis de Góngora y. *Soledades*. John Beverley, Cátedra, 1980.
- Atienza, Belén. *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Rodopi, 2009.
- Avilés, Luis F. "Las asperezas de Garcilaso." *Calíope*, vol. 11, no. 1, 2005, pp. 21–47.
- Baika, Gabriella I. *The Rose and Geryon*. CUA Press, 2014.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. U of Minnesota Press, 2013.
- Bañón, Antonio Miguel. *El vocativo: propuestas para su análisis lingüístico*. Octaedro, 1993.
- Barbadillo, Alonso Jerónimo de Salas. *Don Diego de noche*. por Esteban Liberos, 1624.
- Benston, Kimberley W. *Performing Blackness: Enactments of African-American Modernism*. Routledge, 2013.
- Bertolino, Elisabetta R. *Adriana Cavarero: Resistance and the Voice of Law*. Routledge, 2017.
- Blasco Pascual, Francisco Javier. "Cervantes y la lectura de los libros." *Actas Guanajuato XIII*, 2003. *uvadoc.uva.es*.
- Blumenberg, Hans. *History, Metaphors, Fables: A Hans Blumenberg Reader*. Cornell University Press, 2020.
- Botello, Jesús. "Barataria, un cruce de caminos: entre la oralidad y la escritura." *Anales Cervantinos*, vol. 42, Dec. 2010, pp. 131–46.
- Brooks, Lynn Matluck. *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*. Edition Reichenberger, 1988.
- Brunelle, Christopher. "Form vs. Function in Ovid's "Remedia Amoris"." *The Classical Journal*, vol. 96, no. 2, 2000, pp. 123–40.

- Buendia, Guillermo Castro. “Músicas ‘negras’ y flamenco: Relaciones musicales y trasposos entre músicas africanas, indígenas y españolas.” *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, no. 39, 2020, pp. 43–53.
- Caetani, Onorato. *Lettere di Onorato Caetani capitano generale delle fanterie pontificie nella battaglia di Lepanto*. Coi tipi del Salviucci, 1870.
- Canavaggio, Jean. *Retornos a Cervantes*. New York, IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares), 2014.
- Cancelliere, Enrica. “Teatro y teatralidad en las Soledades de Góngora.” *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Vol. 1, 1998, ISBN 84-8138-266-3, págs. 317-328*, Editorial Universidad de Alcalá, 1998, pp. 317–28.
- Canonica, Elvezio. *La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*. 1998.
- Casagrande, Carla, and Silvana Vecchio. *I Peccati Della Lingua Disciplina Ed Etica Della Parola Nella Cultura Medievale*. Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1987.
- Castillo, David R., and William Egginton. *Medialogies: Reading Reality in the Age of Inflationary Media*. Bloomsbury Publishing USA, 2017.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. La Librería y Casa Editorial Hernando, 1925.
- Cavarero, Adriana. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press, 2005.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición conmemorativa, IV centenario Cervantes; Reimpresión corregida y aumentada., Real Academia Española : Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.
- . *El rufián dichoso; Pedro de Urdemalas*. Ed. Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini. Cátedra, 1984.
- . *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. Cátedra, 1982.
- . *La Galatea*. Viuda de Manuel Fernandez, 1772.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Viuda de Alonso Martin, 1625.

- Cervilla Gualda, María Ángeles. *Roland Barthes: El Grado Cero y claves teóricas de su obra crítica*. Universidad de Málaga, tesis doctoral, 2015.
- Childers, William. "The Baroque Public Sphere." *Hispanic Issues*, vol. 32, 2006, p. 165.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, 1999.
- Cooper, Craig. "Hyperides and the Trial of Phryne." *Phoenix*, vol. 49, no. 4, 1995, pp. 303–18.
- Cresti, Federico. "Algiers in the Ottoman Period: The City and Its Population." *The City in the Islamic World (2 Vols.)*, Brill, 2008, pp. 407–43.
- Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Daughtry, J. Martin. *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. Oxford University Press, 2015.
- . "Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence." *Social Text*, vol. 32, no. 2, 2014, pp. 25–51.
- de Armas, Frederick A. "Cervantes and the Virgilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career." *European Literary Careers*, University of Toronto Press, 2016, pp. 268–85.
- de Covarrubias Orozco, Sebastián. *Emblemas morales de Don Sebastian de Covarrubias Orozco...* Luis Sanchez, 1610.
- . *Tesoro de la lengua castellana, o española*. L. Sánchez, 2006.
- de Haëdo, Diego. *Topografía e historia general de Argel*. Sociedad de bibliófilos españoles, 1927.
- de Náucratis, Ateneo. *Banquete de los eruditos. Libros XI-XIII*. Editorial Gredos, 2014.
- Derrida, Jacques. *Memoires for Paul De Man: The Wellek Library Lectures at the University of California, Irvine*. Columbia University Press, 1989.
- . "Torres de Babel." *Er: Revista de filosofía*, no. 5, 1987, pp. 35–68.
- Díez, Álvaro Domecq y. *El toro bravo*. Espasa Calpe, 1998.

- Durán, Manuel. *La ambigüedad en el Quijote*. Universidad Veracruzana, 1960.
- Echevarría, Roberto González. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Duke University Press, 1993.
- . *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. Oxford University Press, 2010.
- . "“Don Quijote’: visión y mirada.” *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 32, no. 2, May 1998, pp. 297–311.
- Eisenberg, Daniel. “Cervantes, autor de la Topografía e historia general de Argel publicada por Diego de Haedo.” *Cervantes*, vol. 16, no. 1, 1996, p. 32.
- Enterline, Lynn. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge University Press, 2000.
- Ezquerro, Antonio Alvar. “Virgilio, Eneida VI (Traducción Rítmica).” *LIX-LX*, 2002, p. 1817.
- Fernández Rodríguez, Natalia. *El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo*. 2009.
- Fish, Jeffrey. “Physician, Heal Thyself: The Intertextuality of Ovid’s Exile Poetry and the “Remedia Amoris”.” *Latomus*, vol. 63, no. Fasc. 4, 2004, pp. 864–72.
- Forcinito, Ana. *Óyeme con los ojos: cine, mujeres, visiones y voces*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2018.
- Galán, Mercedes Alcalá. “La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, no. 2, 1999, p. 125.
- Gallart, Cecilia Cañas. *La traducción de la Arcadia de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (S. XVI). Estudio y edición crítica*. Universitat de Barcelona, tesis doctoral, 2013.
- Garcés, María Antonia. *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale*. Vanderbilt University Press, 2002.

- . “En las fronteras de la ficción: ‘La historia del cautivo (Quijote, I, 37-42).’” *Príncipe de Viana*, no. 236, 236, Dec. 2005, pp. 619–31.
- . “Los avatares de un nombre: Saavedra y Cervantes.” *Revista de literatura*, vol. 65, no. 130, 2003, pp. 351–74.
- García, Héctor Álvarez. “El control político de la opinión pública en la España de los Austrias.” *Revista de Derecho de la UNED (RDUNED)*, no. 26, 2020, pp. 15–47.
- Gargurevich Regal, Juan. “Los pregoneros en la Lima virreinal.” *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*, Ed. Guerra Martinière, Margarita, y Rafael Sánchez-Concha, Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, pp. 457–80.
- Gasta, Chad M. “‘Señora, donde hay música no puede haber cosa mala’: Music, Poetry, and Orality in ‘Don Quijote.’” *Hispania*, vol. 93, no. 3, 2010, pp. 357–67.
- Gerbino, Giuseppe. *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*. Cambridge University Press Cambridge, 2009.
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. Oxford University Press, 2018.
- Gómez, Jesús. “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI).” *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, no. 11, 1993, p. 171.
- González Cañal, Rafael. “La venta como espacio dramático en el teatro español del siglo xvii.” *Criticón*, no. 139, 139, Oct. 2020, pp. 141–56.
- González, Sylma García. “‘Preñada estaba la encina’: de los nuevos nacimientos simbólicos sin madre a la inesperada armonía paterno-filial en Los trabajos de Persiles y Sigismunda.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2013, pp. 475–94.
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. MIT Press, 2012.
- Gordon, Bonnie. *Monteverdi’s Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy*. Cambridge University Press, 2004.

- Jakubecki, Natalia Graciela. "Peccata Oris En La Correspondencia de Abelardo y Eloísa." *Revista Española de Filosofía Medieval*, no. 16, 2009, pp. 69–88.
- Janus, Adrienne. "Listening: Jean-Luc Nancy and the 'Anti-Ocular' Turn in Continental Philosophy and Critical Theory." *Comparative Literature*, vol. 63, no. 2, 2011, pp. 182–202.
- Jehne, Martin. "Who Attended Roman Assemblies? Some Remarks on Political Participation in the Roman Republic." *Repúblicas y Ciudadanos: Modelos de Participación Cívica En El Mundo Antiguo*, 2006, pp. 221–34.
- Johnson, Carroll B. "Cervantes y la economía argelina, 1575-1580." *Revista económica de Castilla - La Mancha*, no. 5, 2004, pp. 189–212.
- Kaczor, Sarah Kathleen. *The Ovidian Soundscape: The Poetics of Noise in the Metamorphoses*. Columbia University, doctoral dissertation, 2019.
- Kennedy, George Alexander. *The Art of Rhetoric in the Roman World: 300 B. C. -A. D. 300*. Wipf and Stock Publishers, 2008.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, 1984.
- Lange, Christian. "Legal and Cultural Aspects of Ignominious Parading (Tashhir) in Islam." *Islamic Law and Society*, vol. 14, no. 1, 2007, pp. 81–108.
- Llewelyn, John. *Emmanuel Levinas: The Genealogy of Ethics*. Taylor & Francis US, 1995.
- Lobato López, María Luisa. "De la vieja a la nueva germanía: el entremés inédito 'Tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos' (fines del siglo XVII)." *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro), 2013, pp. 199–230.
- López del Paso, Rafael. "Cervantes, el recaudador de impuestos: su periplo por Andalucía." *eXtoikos*, no. Extra 1 (Extra), 2016, pp. 47–48.
- López-Vela, Roberto. "Ciudad, inquisición y limpieza de sangre: entre la exclusión y la concesión del honor." *Anuario IEHS*, vol. 24, 2009, pp. 143–68.
- Losada, Gabriel Gómez de. *Escuela de trabajos*. Por Julián de Paredes, 1670.

- Marasso, Arturo. *Cervantes: la invención del quijote*. Biblioteca Nueva, 1949.
- . *Cervantes: la invención del Quijote*. 1954.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel, 1975.
- . *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Pico Sacro, 1976.
- Martín Jiménez, Alfonso. “El centro en lo múltiple (selección de ensayos) de Antonio García Berrio.” *Castilla: Estudios de Literatura*, no. 0, 2009, pp. 243–46.
- Martín Marán, José. “Los escenarios teatrales del " Quijote".” *Anales cervantinos*, vol. 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 1986, p. 27.
- Martínez García, Francisco. “Oralidad y lectura en el Quijote.” *Estudios Humanísticos. Filología*, 1993.
- Martínez-Pasamar, Concepción, and Cristina Taberner-Sala. *Lengua femenina y concepción social de la mujer en el Siglo de Oro: de Sor Juana de la Cruz a “la Santa Juana.”* 2016.
- Mata Indurain, Carlos. “«El soneto de Cervantes ‘A la entrada del Duque de Medina en Cádiz’. Análisis y anotación filológica»,” en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción. Actas del Coloquio Internacional «Cervantes en Andalucía», Estepa, Sevilla, 3-5 de diciembre de 1998, Estepa, 1998*, pp. 143–63.
- Maurino, Ferdinando D. “El Viaje de Cervantes y la Comedia de Dante.” *Kentucky Foreign Language Quarterly*, vol. 3, no. 1, 1956, pp. 7–12.
- Megías, José Manuel Lucía. *La juventud de Cervantes: Una vida en construcción*. EDAF, 2016.
- Monzon, Francisco :. de. *Libro primero d’l espejo del principe christiano que trata como se ha d’criar vn principe o niño generoso desde su tierna niñez co todos los exercicios y virtudes que le conuienen hasta ser varon perfecto contiene muy singulares doctrinas morales y apazibles [Francisco de Monçon]*. En Lisboa: e[n] casa de Luis Rodriguez, 1544.
- Moreto, Agustín. *La fingida Arcadia : comedia famosa*. Biblioteca de Catalunya, 1781.

- Muñiz, Nieves Muñiz. “El sueño y el llanto. caminos de la bucólica entre Italia y España (De Sannazaro y Garcilaso a Cervantes).” *Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux*, no. 119–2, 2017, pp. 673–90.
- Murillo, Luis Andrés. “El Ur-Quijote: Nueva hipótesis.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 1, 1981, pp. 43–50.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Amorrortu Buenos Aires, 2007.
- Núñez, José Cabello. “Nuevos documentos para la biografía de Miguel de Cervantes Saavedra, un comisario real de abastos en los antiguos Reinos de Jaén y Sevilla (1592-1593).” *Anales Cervantinos*, vol. 48, Dec. 2016, pp. 13–51.
- Oleza, Joan. “De venta en venta hasta El *Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de Mesón.” *Anales Cervantinos*, vol. 39, Dec. 2007, pp. 17–51.
- Olmeda, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos, Sevilla*. Ed. María Auxiliadora, 1903.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Ed. C. Álvarez y RM Iglesias, Madrid, Cátedra, 2007.
- Pedrosa, José Manuel. *Bestiario: antropología y simbolismo animal*. Grupo Medusa Eds., 2002.
- Peña Muñoz, Margarita. *El “Escarramán”: una jácara de Quevedo en un manuscrito americano*. Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras. Núm. 10, 1981.
- Peters, Rudolph. *Crime and Punishment in Islamic Law: Theory and Practice from the Sixteenth to the Twenty-First Century*. Cambridge University Press, 2005.
- Phillips, Brian M. “Female Voice and the Pharmakos: Marcela’s Poisonous Cure in Cervantes’s Intercalated Pastoral Story.” *Hispanic Studies Review*, vol. 3, no. 1, 2018, pp. 164–76.
- Platón, y Luis Gil Fernández. *El banquete: Fedón; Fedro*. Ediciones Orbis, 1983.
- Ramadori, Alicia. “Figuras de animales en el Quijote.” *El «Quijote» en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, coord. Alicia Parodi, Juan Diego Vila y Julia DOnofrio, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 509–16.

- Reguera, José Montero. “Miguel de Cervantes: el Ovidio español.” *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro), 1996, pp. 327–34.
- Rey, María Dolores Alonso. “Pastores en los libros de emblemas españoles.” *Imago. Revista de Emblemática y cultura visual*, 2011.
- Ricapito, Joseph V. “Don Quijote y el Cortegiano de Castiglione: un ejercicio en la imitación, el rechazamiento y la parodia.” *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2001, pp. 349–61.
- Rodríguez, Antonia Aux Bustos. “Divertimentos en el siglo de oro español.” *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, no. 6, 2009, pp. 36–47.
- Rodríguez, Gerardo Fabián. “Cuerpos, objetos, sensorialidades: el registro del cautiverio cristiano en manos de los musulmanes en el Mediterráneo occidental (siglos XV al XVI).” *Digithum*, no. 25, 2020.
- Rodríguez-Rodríguez, Ana Ma. *Letras liberadas: cautiverio, escritura y subjetividad en el Mediterráneo de la época imperial española*. Visor Libros, 2013.
- Roig, Adrien. “El eco en la poesía de Garcilaso.” *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 2, U de Alcalá Alcalá de Henares, 1998, pp. 1395–405.
- Roma, Josefina. “Danzas de Palos, Dance y Simbolismo Ritual Agrícola.” *Música Oral del Sur*, no. 1, 1995, pp. 25–39.
- Rosati, Gianpiero. *Narcissus and Pygmalion: Illusion and Spectacle in Ovid's Metamorphoses*. Oxford University Press, 2021.
- Ruano, Fernando Pérez. “El elemento musical en la novela cervantina «Don Quijote de la Mancha».” *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 175–89.
- Rubio, Antonio Méndez. “Política del ruido. En los límites de la comunicación musical.” *methaodos.revista de ciencias sociales*, vol. 4, no. 1, 1, Apr. 2016.

- Sachs, Curt. *Historia universal de la danza*. Ediciones Centurión, 1944.
- Salah, Mohammed Mounir. *El dr sosa y la topografía e historia general de argel*. Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral, 1991.
- Salzman-Mitchell, Patricia B. *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*. Ohio State University Press, 2005.
- Sánchez, Gustavo Bueno. "Ontogenia y filogenia del basilisco." *El Basilisco: Revista de materialismo filosófico*, no. 1, 1978, pp. 64–79.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Simon and Schuster, 1993.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, 1988.
- Spadaccini, Nicholas. "Cervantes and the Question of Metafiction." *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 2, 2005.
- Spadaccini, Nicholas, and Jenaro Talens. *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*. University of Minnesota Press, 1993.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Echo." *New Literary History*, vol. 24, no. 1, 1993, pp. 17–43.
- Stanford, W. B. "Euphonic Reasons for the Choice of Homeric Formulae?" *Hermathena*, no. 108, 1969, pp. 14–17.
- Synnott, Anthony. "Sociología del olor." *Revista mexicana de sociología*, vol. 65, no. 2, 2003, pp. 431–64.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Castalia, 2011.
- Vega, Francisco. "Tanatografía y experiencia de lo imposible.: Consideraciones en torno a la lectura derridiana de Freud." *Límite: revista de filosofía y psicología*, vol. 8, no. 28, 2013, pp. 7–14.

- Velasco, Sherry. "From Spain to Algiers." *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 18, no. 3, 2018, pp. 96–128.
- Vélez-Sainz, Julio. "De cuervos y basiliscos: alegoría y corte en el 'Triunfo de las donas' de Juan Rodríguez del Padrón." *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, no. 2, Jan. 2006, p. 259.
- Vicente, Cristóbal. *Mujer y piedra: El mito de Anaxárate en la literatura española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2018.
- Vila, Juan Diego. "Dido y Eneas en el " Quijote" de 1615." *Classica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, vol. 4, no. 4, 1991, pp. 185–202.
- . "'Lo que no dijo el desterrado a Ponto'. Texto y contextos de las referencias a Ovidio en el Quijote." *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse*, 1993, pp. 531–41.
- Wellington, M. Z. "La 'Arcadia' de Sannazaro y La 'Galatea' de Cervantes." *Hispanófila*, no. 7, 1959, pp. 7–18.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton University Press, 2014.
- Zardoya, Carmen Abad. "'Donde todos los sentidos hallan su objeto'. Materialidad, puesta en escena y comunicación política en los convites al almirante de Inglaterra (Valladolid, 1605)." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 34, 2022.
- Zavala, Iris M. "El Quijote, la "escritura desatada" y la crítica del logocentrismo." *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 40, no. 1, 1992, pp. 305–22.