

RESEÑA

Fernando J. Pancorbo, ed., *Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea*, Reichenberger (Hortus Digitalis, 2), Kassel, 2024, 252 pp. ISBN: 9783967280746.

CARLOS GONZÁLEZ LUDENA

(Universidad Alfonso X el Sabio, Facultad de Música y Artes Escénicas)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.617>>

El plano sonoro del texto y su relación con la transmisión oral y la música ha sido un aspecto no poco importante en la investigación en torno a las letras del Siglo de Oro en disciplinas como la Filología, la Musicología o la Historia. Lo auditivo resulta tan fértil y con tantos interrogantes a los que dar respuesta, tanto en el ámbito de la investigación como en el artístico, que resultan necesarios acercamientos continuos para una mayor aprehensión de la literatura en la Edad Moderna. Prueba de ello es la monografía aquí reseñada y editada por el filólogo Fernando José Pancorbo (Universidad de Basilea), quien desde hace años se ocupa de asuntos de este tipo, como demuestran parte de sus pesquisas. A este respecto, queremos subrayar que, cuatro años antes de esta publicación, el mismo estudioso y Sebastián León editaron para Reichenberger una monografía colectiva emparentada con la misma, en la que, a lo largo de nueve capítulos, se abordó la visión de la música desde las letras.¹ Cuatro de los participantes de ese volumen de 2020, Sebastián León, Gastón Gilabert, Antonio Sánchez Jiménez y Fernando José Pancorbo, vuelven a colaborar en el monográfico que nos ocupa, lo que da ejemplo del compromiso académico con el área de estudio de lo sonoro por parte de los participantes en el libro. Ya poniendo plenamente el foco sobre la monografía de 2024, es destacable

1. Fernando J. Pancorbo y Sebastián León, eds., «*La palabra en la cadencia*»: *La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*, Reichenberger (De Musica, 36-Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 140), Kassel, 2020.

que se encuentra en acceso abierto como segundo número de la colección Hortus Digitalis, de Reichenberger. Está conformada por diez contribuciones en torno a la oralidad y sonoridad de la prosa, poesía y teatro del Seiscientos, de once investigadores que aúnan sus fuerzas para «...abrir nuevas vías de reflexión y de exploración, y poner al servicio de la comunidad científica y al público interesado vías metodológicas diversas...» (p. 6), según se expresa en la «Introducción».

La primera aportación del volumen, de Delia Gavela (pp. 7-22), versa sobre la función dramática de la música (hoy perdida casi en su totalidad) de una fiesta clave del repertorio teatral áulico de mediados de siglo XVII: *Pico y Canente* (1656), de Juan Hidalgo, texto de Rodrigo Dávila y Luis de Ulloa, y piezas breves de Antonio Solís. Para ello, tiene en cuenta la manera en que se imbrica la dimensión sonora con la visual a partir de las acotaciones escénicas y de la correspondencia del escenógrafo, Baccio del Bianco. La propuesta va más allá de lo prometido en su título, pues además aborda «las alusiones en el texto que hacen explícito el valor de la música» (p. 9). Aunque su enfoque pueda resultar convencional, lo cierto es que ofrece una vía poco transitada sobre los cantos de *Pico y Canente*: el análisis global de toda la fiesta, pues en los estudios anteriores se ha puesto primordialmente el foco sobre el lamento «Crédito es de mi decoro» por ser uno de los más tempranos testimonios musicales conservados de la asimilación del estilo recitativo en la Corte de Felipe IV. Por tanto, se trata de un trabajo que arroja luz sobre la referida fiesta mitológica.

A la contribución de Delia Gavela le sucede la de Roberta Alviti (pp. 23-66) en una línea afín, centrada en una comedia de tipo burlesco: *La renegada de Valladolid* (1655), de Francisco de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva. Tal como declara la autora, dicha obra teatral «destaca por la profusión y variedad en el uso de la música y en las partes cantadas» (p. 35). Hasta donde alcanzamos a saber, su análisis es el primero exhaustivo sobre la música (hoy perdida) de esta comedia, a partir del texto. Otro punto que dignifica al capítulo es que la comedia burlesca ha sido poco trabajada desde el punto de vista musical, motivo por el cual se hace más interesante. A la par, es meritorio el esfuerzo de explicar el significado del léxico musical que aparece en los diálogos y versos cantados de la comedia, aunque no siempre con suficiente tino. Ello requiere un alto grado de conocimiento de la teoría, práctica y pensamiento musicales de la Edad Moderna y por ello son disculpables los «desaciertos» de la filóloga. Nos limitaremos a poner un par de ejemplos de

definiciones que no terminan de estar pulidas. La primera es la de «fuga»: no es incorrecta, pero nos parece poco adecuada porque emplea términos ajenos a la idiosincrasia de la teoría musical española del siglo XVII y, por ende, de la lógica compositiva de la época. Asevera, sin citar de dónde extrae la información, que «Todas las fugas tienen aspectos en común y existe una terminología universal para describir la intervención de las voces individuales, las partes y los recursos técnicos específicos de la fuga» (p. 40), cayendo en el reduccionismo, pues los conceptos de tónica y dominante o exposición que Alviti menciona son anacrónicos para la España del Siglo de Oro y, por tanto, en la manera de concebirse la fuga. En términos prácticos: la definición de fuga propuesta, tal como se aplica, sería algo así como considerar la función del autor de compañía del siglo XVII como exactamente la misma que la del actual director de escena. Por ello, en casos similares es aconsejable no solamente valerse de diccionarios de música de nuestro tiempo, sino además contrastar con los tratados musicales de la época, por ejemplo, con la base de datos *Lexique musical de la Renaissance*,² perfectamente válida para el siglo XVII. Asimismo, es aconsejable que en caso de duda se consulte a musicólogos e intérpretes conocedores de la teoría musical del período. En segundo lugar, Alviti yerra en considerar la voz de contralto como exclusivamente femenina (p. 50), pues quienes interpretaban esta tesitura, en las iglesias, fueron adolescentes, castrados (también llamados entonces «capones»)³ y posiblemente tenores falsetistas. Asimismo, a nuestro entender cae en el exceso el «amplio paréntesis» (p. 32) contextual del inicio, de diez páginas, porque algunos de sus aspectos quedan deshilvanados del objeto de estudio. Se van dando saltos por distintas cuestiones de la historia del teatro español con demasiados rodeos acerca del uso de la música en las representaciones, de cómo esta se transmitía en el seno de las compañías o de la instrumentación utilizada en la escena, incluso entrándose en detalles de organología musical que no enlazan directamente con el asunto central. Esto puede provocar en el lector una cierta sensación de desorden, que afecta negativamente a la coherencia de la introducción. Sin embargo, ello no hace deslucir a esta propuesta, que sirve para llamar la atención de la abundancia musical de la comedia *La renegada de Valladolid* dentro de su género.

2. Cfr. <<https://lexiquemusical.atilf.fr>>. Consulta del 31 de agosto de 2025.

3. Ángel Medina, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Música Hispana. Textos. Estudios), Madrid, 2011 (3ª edición aumentada).

Del teatro se da un salto a la novela, con una investigación de Clea Gerber (pp. 67-85) sobre «el tema del poder transformativo de la música» (p. 68), en un recorrido en paralelo de pasajes específicos del *Quijote* de Miguel de Cervantes (capítulos 42 y 43 de la primera parte, de 1605, y 46 y 68 de la segunda, de 1615) y de la obra homónima de Alonso Fernández de Avellaneda (concretamente de «El rico desesperado»). Sendas novelas comparten que el canto va asociado fundamentalmente a lo amoroso y persuasivo. El trabajo finaliza con unas sugerentes conclusiones acerca de las discordancias entre el pensamiento de Cervantes y Avellaneda en torno a los efectos de la música y el libre albedrío del lector. De los pasajes analizados, Gerber propone una interpretación sobre qué juicios y personaje pudieran corresponderse con la voz de Cervantes. Ello refleja, una vez más, que el *Quijote* es una fuente inagotable para la erudición, también desde el punto de vista musical, y a pesar de todos los trabajos que se han publicado sobre las músicas cervantinas.

De la novela se retorna a las tablas con la aportación de Adriana Beltrán del Río Sousa (pp. 87-110) sobre la música (a partir de sus textos) en los autos sacramentales *Sueños hay que verdad son* (1670), de Pedro Calderón de la Barca y *El cetro de José* (1692), de Sor Juana Inés de la Cruz. Ambos tienen como nexo el argumento bíblico sobre el patriarca José y, según la investigadora, comparten la misma reflexión poetológica: la del verso cantado como vía de transmisión de revelaciones divinas. Como bien justifica la autora, «El paralelismo argumental proporciona una base común sobre la cual se puede examinar, sin los matices exigidos por las diferencias temáticas, la música y su integración en el tejido dramático» (pp. 87-88), y del que nota un tratamiento diferenciado en ambos autos. Sobresale que, mientras en la primera obra los cantos se inspiran en textos de la liturgia católica, en la segunda son más libres del propio ingenio de la poetisa. Audaz en el enfoque, no solo plantea las semejanzas y diferencias entre los versos cantados de sendos autos sacramentales, sino que para una mejor comprensión se adentra en su relación con la tradición poético-musical del momento. Aunque el capítulo merezca elogios, resulta discutible la consideración de que en el número «Puesto que ser salvador», de *Sueños hay que verdad son*, se reutilizara la música de una misa (p. 94). Hasta donde sabemos por las escasas fuentes de música escénica del Barroco hoy conservadas, no hay evidencias de que se diera este fenómeno (véase en el Manuscrito Novena). Sí se puede hipotetizar que las solfas compuestas para esos versos

respondieran a los códigos de la música litúrgica contemporánea.⁴ Otra cuestión distinta sería que aparecieran textos de la liturgia en latín, pues tales casos sí permiten sospechar la reutilización de música sacra preexistente sobre las tablas.

El texto siguiente es firmado por Antonio Sánchez Jiménez (pp. 111-135) y concierne a un término caído en desuso, asociado a lo musical y perteneciente al léxico mariner: la zaloma. El significado de este tipo de canto o grito se ilustra a partir del estudio de la «Carta al licenciado Miranda de Ron», de Eugenio de Salazar, del auto sacramental *El peregrino en su patria* y la comedia *El valor de las mujeres*, de Lope de Vega, de la comedia *La vida y muerte de Judas*, de Damián Salucio del Poyo, así como de fuentes lexicográficas y náuticas posteriores a 1500. De este modo, se analiza de forma convincente, minuciosa y esclarecedora el fenómeno de la zaloma entre los reinados de Felipe II y Felipe III, no conformándose el autor con ilustrar sobre su significado, pues se adentra en sus características sonoras, incluyendo su métrica.

Igual de revelador es el análisis de Gastón Gilabert (pp. 137-165) sobre el conjuro diabólico en verso en el florecimiento del teatro aurisecular. La médula del estudio está formada por el *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, y *La Celestina*, de Fernando de Rojas, como primeras obras de la literatura española en las que aparece dicho motivo. Como se plantea en el trabajo, la invocación de la segunda se basó en la primera, pero en realidad constituye un modelo diferente. De ambos, solamente el de Rojas fue asumido en el advenimiento de la Comedia Nueva. Para comprender las fórmulas de esos conjuros, Gilabert ahonda en sus orígenes desde la Antigüedad Clásica a partir de la *Odisea*, de Homero, *Medea* de Eurípides, los *Idilios*, de Teócrito, los *Epodos*, de Horacio, las *Metamorfosis* de Ovidio, *Medea* de Séneca, y la *Farsalia*, de Lucano. Con estas fuentes traza paralelismos y divergencias, y analiza estas manifestaciones auditivas desde distintos ángulos: la estructura, extensión, métrica y rima.

También está relacionado con lo demoníaco el texto de Luis González Fernández (pp. 167-186), que trata los movimientos lascivos del baile sobre las tablas áu-

4. Véase en el caso del cuatro «Mahoma, Clemencia» de la comedia *Carlos Quinto sobre Túnez*, de Juan de la Hoz y Mota, en Carlos González Ludeña, «Mezcla de estilos y gusto moderno en la comedia española dieciochesca: tres estudios de caso», en *Eighteenth Century Capitals from Lisbon to St. Petersburg*, eds. Iskrena Yordanova y José Camões, Hollitzer (Espectula Espectacula, 15-Cadernos de Queluz, 5), Wien, 2022, pp. 118-119.

reas. El autor toma como «epítome del baile erótico en la tradición occidental» (p. 170) el que Salomé, hija de Herodías, dedicó a Herodes en su cumpleaños. Según el relato bíblico, este gobernante de Judea quedó tan persuadido por la danza que le prometió a Salomé lo que pidiera, solicitando ella la cabeza de San Juan Bautista. La tesis que González Fernández sostiene es que este episodio llevado a los escenarios debió de carecer de erotismo, a juzgar por las cuatro piezas teatrales en las que se recrea: dos autos del siglo XVI y dos comedias del XVII, que son el *Aucto de la degollación de sant Juan Bautista*, del *Códice de Autos Viejos*, el *Auto de la degollación de San Joan* del llamado «Manuscrito de 1590», *El lucero eclipsado*, de Sebastián Francisco de Medrano, y *La syrena del Jordan*, *San Juan Bautista* de Cristóbal de Monroy y Silva. El estudioso llega a unas sugestivas conclusiones: el baile en las tablas, al igual que el ejecutado por Salomé en las piezas estudiadas, debió de ser decoroso y sin intenciones de despertar la apetencia sexual de los espectadores, aunque irremediablemente tuviera este efecto. Por ende, al modo de ver de González Fernández, las críticas de los moralistas exagerarían lo que realmente ocurría en los teatros, a lo que añadiremos que además se deberían a la aversión al cuerpo femenino por «incitar» a los hombres a cometer el pecado carnal.

Conecta directamente con el capítulo de González Fernández el de Fernando José Pancorbo y Sebastián León (pp. 187-206), dado que aborda el baile y su decoro en los escenarios auriseculares. Estos autores parten de la idea de que la chacona, la zarabanda y otros bailes derivados de ellos, censurados en sus primeras andaduras por sus letras y movimientos lascivos, sufrieron «cambios de máscara» (p. 190) para sortear los embates de los moralistas. Parte de sus elementos más distintivos pervivieron: sus esquemas armónicos, patrones rítmicos y poéticos o movimientos coreográficos. Así, estos bailes sobrevivieron llegando a penetrar en la esfera cortesana y poniéndose de moda en países como Francia e Italia. Este proceso es analizado con rigor a través de distintas fuentes literarias, fundamentalmente poéticas y teatrales.

De las chaconas, zarabandas, folías y otros bailes y danzas, se pasa al *Libro de varias curiosidades* o «código Zuola», el cual contiene cuarenta y seis poemas (una buena cantidad de ellos musicados), y que se custodia en el Museo Casa de Ricardo Rojas (Buenos Aires). Se trata de una fuente, previamente examinada sobre todo por musicólogos, de la que se encarga la filóloga Tatiana Alvarado Teodorika (pp. 207-232). Su capítulo comienza con una síntesis de la historia del manuscrito y sus

contenidos generales, para después analizar nueve de las composiciones poéticas, algunas de ellas de particular interés. Detecta concordancias y variantes con poemas preexistentes —sirvan de muestra las que Alvarado Teodorika encuentra con *La púrpura de la rosa*, de Calderón y música de Juan Hidalgo y Tomás de Torrejón y Velasco—, y compara poemas del manuscrito con otros de similar naturaleza —resulta interesantísimo el ejemplo en quechua y castellano «Maytam rinki puriq wayra»—. Un valor añadido de sus páginas es que incluye el código QR de grabaciones sonoras de interpretaciones de algunas de las letras para cantar analizadas, dando relevancia así a su dimensión musical y a que son algo más que arte materializado en papel y tinta, revivido en nuestro tiempo.

De la sonoridad aurisecular del pasado se pasa a la del presente a través de una pieza dramática que precisamente superpone el oído a los demás sentidos. De tal guisa cierra el volumen con la aportación de Sergio Adillo Rufo (pp. 233-248), acerca de la producción del auto de Calderón *La vida es sueño* llevada a cabo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la temporada de 2022-2023, en el Teatro de la Comedia, bajo la dirección de Carlos Tuñón y en colaboración con su compañía, llamada «[los números imaginarios]». En esta puesta en escena, el autor del capítulo participó como asesor teórico. Aprovecha las páginas de este libro para reivindicar «la necesidad del trabajo dramático para legitimar las intuiciones de los creadores escénicos y fomentar el diálogo contemporáneo con los clásicos desde la comprensión profunda del texto y su contexto» (p. 233). Para ello, traza la trayectoria profesional del director y su compañía (en cuyas producciones el espectador es el epicentro, aunque estas no llegan a convertirse en teatro inmersivo, como bien se expone), manifiesta los planteamientos que vertebraron la labor de creación del espectáculo, los conocimientos que el filólogo compartió con el Ensamble, el desarrollo del proceso creativo y cómo se hizo revivir el auto. Finaliza con algunas ideas sobre la función del dramaturgista en la orientación de lecturas contemporáneas del Barroco, figura que también puede contribuir a que las reescrituras respeten las ideas y valores del teatro aurisecular en *revivals* que no buscan la reconstrucción historicista «fidedigna».

En conclusión, *Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea* cumple con el propósito que declara su introducción: el de abrir sendas de estudio, y plantear nuevas ideas e incógnitas dentro de las distintas líneas que propone. Todos sus participantes nos dejan huellas que seguir en el apasionante campo de lo

sonoro en el Siglo de Oro. Este libro evidencia, una vez más, que la transmisión oral, entonación, música o gestualidad son planos inherentes a la palabra y necesarios de contemplar en el estudio de la transmisión escrita. Por último, no queremos dejar de subrayar la excelente labor de edición del libro y la generosidad de haberse publicado en acceso abierto. Todos estos son motivos de felicitación a los especialistas que han participado en el volumen.