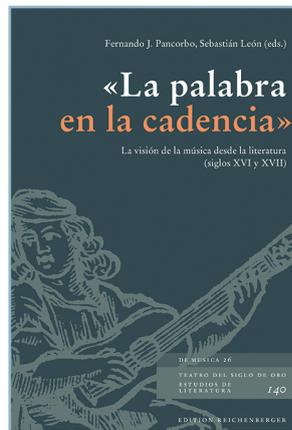


PANCORBO, Fernando J. y LEÓN, Sebastián (eds.), *La palabra en la cadencia»: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*, Kassel, Reichenberger, 2020 (Colecciones Teatro del Siglo de Oro – Estudios de Literatura 140; DeMusica 26). ISBN: 978-3-967280-02-9. 183 págs.

Linda CAMPBELL VÖGTLI

Université de Neuchâtel (Suiza)

linda.campbell@unine.ch



Cuán difícil resulta en estos tiempos que vivimos para los amantes de la cultura y del arte tener que conformarse con asistir a espectáculos y exposiciones virtuales desde lugares aislados. Pareciera que todo diálogo real entre el público, obras de teatro, conciertos, lecturas y presentaciones de libros hubiese sido absorbido por una mano invisible y llegara únicamente hasta nosotros a través del doble filtro de la imagen y el sonido de un ordenador. Sin embargo, hubo una época en la que una verdadera conexión existía, no solamente entre texto

escrito, imagen y sonido sino también entre artes y disciplinas que se complementaban entre ellas. El libro que aquí reseñamos y que se titula «*La palabra en la cadencia»: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)* es una obra colectánea que invita a todo lector —experto o no en música y literatura, pero también en historia, historia del arte, filosofía y teatro— a recorrer la vida cultural de Francia, España e Italia durante el periodo del Renacimiento y del Barroco. El propósito de la obra, que reúne trabajos de diferentes especialistas, es, por un lado, profundizar principalmente en los lazos que unen la literatura a la música sin pasar por alto las otras disciplinas antes mencionadas y que vienen a enriquecer las dos primeras; por otro lado, dar fe de que todavía existen algunos vacíos en el ámbito de este tipo de estudios, abogando con esta muestra de investigaciones por el fortalecimiento del diálogo interdisciplinario.

El libro se abre con un artículo de Fernando J. Pancorbo y Virginie Giuliana titulado «La luxure instrumentalisée: le luth comme symbole littéraire et pictural du

péché charnel au XVIe siècle». En él, ambos autores estudian diferentes contextos artísticos, musicales y literarios en donde el laúd se relaciona con el pecado de la lujuria. Desde la teoría de los cuatro humores de la Antigüedad clásica, pasando por la tradición mitológica y sin dejar de lado las tendencias musicales en las misas de fines del siglo XVI, el instrumento de cuerda aparece muchas veces en las xilografías, grabados y pinturas de la época como la representación del deseo sexual, aunque también estrechamente vinculado a la locura. A través de este estudio, enriquecido con diversos ejemplos e interesantes imágenes de grabados, Pancorbo y Giuliana nos muestran la evolución de la representación del laúd. Mientras que durante los siglos XIV y XV el instrumento musical se vinculaba más a la ligereza y despreocupación de la juventud, su imagen va cambiando como también cambia el concepto de lujuria en el siglo XVI que, por influencia de los círculos conservadores de la Iglesia y de los reformistas, tiende a ser más moralizante y por tanto su representación también.

Otro instrumento de cuerda, la espineta, nos introduce al artículo «Montaigne à l'espinette. Souffle, rythme et discordance dans les *Essais*» de Dominique Brancher, quien examina la relación del humanista con la música y cómo esta se transforma en un recurso metafórico que se refleja en sus *Ensayos*. A partir del hecho, en apariencia casi anecdótico, de que Montaigne era muy malo para la música, la autora muestra en un estudio muy bien estructurado que existe un verdadero diálogo musical, poco abordado por la crítica, entre los escritos del filósofo y el cuarto arte. Apoyándose mayormente en los propios textos de los *Ensayos*, tanto los manuscritos como los impresos, Brancher identifica diversas metáforas musicales que aparecen en ellos y que el propio autor reconoce como tales. De modo que, la armonía de diferentes tonalidades se asemeja a la equivocidad de la escritura; la discordancia, a la constante tensión de las ideas; el ritmo de la respiración entrecortada marca la cadencia de la narración; la puntuación abre la frase a nuevos sentidos; la disonancia se asimila al ruido desordenado del mundo. Además, la autora hace hincapié en el hecho de que Montaigne añadía, quitaba y rectificaba constantemente elementos en sus diferentes ediciones como lo hace un músico con sus composiciones, lo que deja claro que la metáfora musical se aplica no solamente a la escritura sino también al escritor.

Siguiendo con el ritmo de esta obra conjunta, Séverine Delahaye-Grélois nos ofrece en su artículo «"El canto y lira mía": significado del léxico musical en las bellas letras áureas» un detallado análisis sobre las referencias musicales en la poesía

y los textos en prosa en el Siglo de Oro. Antes de entrar de lleno en el tema, la autora aporta una profunda reflexión sobre la idea errónea y anacrónica de que para entender la poesía renacentista hay que relacionarla con elementos autobiográficos o sentimentales. Luego explica, con claros, verificables e interesantes ejemplos de textos de la época, que el mejor camino a seguir es el que nos conduce por la pista musical. Fijándose en la lírica de Góngora o en las odas de Garcilaso de la Vega y de fray Luis de León —dignos imitadores de Horacio— así como en la narrativa de Cervantes, sin pasar por alto la métrica, el estudio de Delahaye-Grélois permite observar de cerca la presencia de la música en la poesía y la prosa. Asimismo, es de provecho para el lector percatarse de que la poesía del Siglo de Oro se basa en el canto mismo. De ahí que música y poesía sean indisociables, a imagen de la lira, célebre estrofa áurea que, no por casualidad, lleva el mismo nombre que el instrumento.

Ignacio Rodolfo Hazen se adentra en la historia del barroco romano con un fascinante artículo titulado «La música y las letras de los españoles en Roma (1620-1630)». El *aire* español que conquistó Roma durante la tercera década del siglo XVII se explica por la presencia influyente de distintos grupos de españoles diseminados en el paisaje geográfico de la Ciudad Eterna. De este contingente el historiador destaca tres figuras que, aunque separadas en el plano social, tienen en común la música y el teatro. Así pues, su estudio se centra, en particular, en el importante influjo de embajadores, sacerdotes y actrices. Los primeros traen desde la corte madrileña gran cantidad de músicos y también los acogen (como lo fue Juan Arañés), así como el gusto por el corral de comedias; los segundos sobresalen por sus talentos musicales ya sea como aficionados o con formación; las últimas brillan en el cielo del barroco romano tanto por sus dotes de comediantas que de bailarinas. El autor puntualiza también que, dentro de este contexto histórico-musical, no podía faltar la presencia de la guitarra que, tañida —o rasgada— con aquel *aire* español, aderezaba con gracia la escena teatral a la que acudía gustoso el público romano.

Encadena con un tema similar (el influjo español en la Italia de principios del *Seicento*), aunque con un enfoque más musical que histórico —pero no por ello menos cautivante— el artículo de Sebastián León «"Para Gracia y donaire". La mudanza y devenir de la poesía cantada *alla spagnuola*». El barítono comienza por presentarnos un panorama de la tradición de la poesía castellana cantada de fines del siglo XVI, en especial los denominados romances y letrillas. De esta tradición, transmitida oralmente, solo subsiste un escaso repertorio manuscrito o impreso que

algunos músicos anotaban. Es precisamente este fenómeno de notación que le permite al autor hacer una interesante reflexión sobre las fuentes de su estudio; fuentes que nos llevan hasta uno de los músicos españoles presentes en tierras italianas en el siglo XVII: Juan Arañés. En comparación con la imprenta musical española, la italiana fue muy próspera en esa época, lo que explica que Arañés pudiera imprimir en Roma una valiosísima colección de poesía castellana cantada que llama la atención por sus indicaciones para acompañarla de una *guitarra española a la usanza romana*. León encuentra pues fuentes preciosas en Italia que nos informan del contexto poético y musical español.

El trabajo de Gaston Gilabert («Auge y declive del discurso sonoro») se centra en el rol del compositor musical durante el Siglo de Oro y su relación con la retórica. El estudioso analiza una de las grandes dificultades que ha significado el hecho de que, después de haber estado estrechamente vinculada con la literatura, incluso en su dimensión performativa de (re)creación, la música no estuviese emparentada durante muchos siglos con las artes de la palabra, sino que permaneciera encerrada dentro de las ciencias. La recuperación de los moldes clásicos del Humanismo trae consigo por un lado la novedad para el *melopeo* (compositor) de exigirle la retórica, elevándole al nivel de los demás artistas, y por otro lado le incentiva a especializarse en la rama de la *musica poetica* para hacer posible un acercamiento entre poesía y música como nunca antes en la historia de las artes. Apoyándose en la teoría de Burmeister, Gilabert nos ofrece una interesante investigación sobre el lugar, muchas veces injusto, donde se le ha puesto a la música en relación con la literatura.

A su vez, Jean-François Lattarico escudriña la importantísima función que desempeñó la academia literaria de los *Incogniti* en la Venecia barroca («*Les Incogniti, académiciens per musica. Venise, 1630-1660*») en el hermanamiento entre música y literatura. De gran erudición, el artículo de Lattarico nos sumerge en una atmósfera de ópera, madrigales y *drammi per musica* para mostrar la fascinante influencia entre estas artes estrechamente relacionadas entre sí por la estructura del ritmo y de la armonía. Los académicos venecianos tenían plena conciencia de que la música y la poesía son de la misma naturaleza y que por eso pueden alimentarse una a la otra. Así pues, con los diversos ejemplos con los que el estudioso enriquece su aportación podemos darnos cuenta de que la mezcla de registros (paródico, burlesco o jocos) que se percibe en los distintos géneros de las óperas y madrigales,

que quizás por falta de conocimientos musicales muchas veces atribuimos a la inconstancia de las formas típica de la estética del barroco, se debe también al camino recorrido mano a mano entre música, literatura y poesía dando lugar a formas híbridas extremadamente ricas.

Muy rica es asimismo la investigación que lleva a cabo Oana Andreia Sambrian en su artículo titulado «La música y el teatro histórico de Lope de Vega: cuándo y por qué». En él, la autora se adentra en el teatro histórico lopesco y sus sonidos —enfocándose en un corpus preciso de cinco obras significativas— que da fe de una irrefutable conexión entre música y artes escénicas. Así, por ejemplo, en la obra *El Arauco domado*, por citar una de las cinco estudiadas, los sonidos y bailes mencionados en las acotaciones permiten marcar el ritmo de la escena y también señalar la relación de oposición entre los soldados españoles y los indios. El estudio, si bien se centra en el teatro de Lope, igualmente da un guiño a otros grandes poetas como Calderón de la Barca o Góngora, quienes acudían a los mejores compositores para el toque musical de sus composiciones poéticas. El palpitante artículo de Sambrian pone de relieve la dimensión de documento histórico y a la vez literario que supone esta forma de teatro y que lo acredita como fuente de gran importancia para comprender el papel de la música en las escenas áureas.

Por último, cierra el libro Antonio Sánchez Jiménez con un cautivador artículo sobre las fuentes musicales de Lope titulado «Orfeo, Anfión, Tubal: la música y sus inventores en tres disquisiciones musicales de Lope de Vega (*Arcadia*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*)». En él, dentro de un corpus preciso, el lopista examina la manera en que aparecen tres figuras que hacen referencia a la música. Rápidamente comprendemos que los textos elegidos para el estudio son muy significativos de la importancia que tenía para el Fénix incluir el cuarto arte en su obra. Del mismo modo, el triple corpus traza un camino cronológico en el cual se puede percibir y entender una clara progresión de su visión de la música que se ve reflejada en la forma en que se manifiestan las fuentes musicales empleadas. Así pues, Orfeo, Anfión y Tubal no aparecerán de la misma manera en las tres obras, sino que irán cambiando de función y de importancia a medida que Lope se inspire de fuentes diferentes que poco a poco se actualizan con lo que ocurre en su vida y su carrera. En otras palabras, Sánchez Jiménez nos muestra la línea para seguir el cambio de Lope de una primera faceta musical profana a una sacra más tarde.

En conclusión, *«La palabra en la cadencia»: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)* es un libro de gran interés para entender las conexiones existentes entre música y literatura en el Siglo de Oro, disciplinas muchas veces estudiadas por separado. A través de esta obra podemos darnos cuenta de que el dialogo es posible, incluso indispensable, entre un arte y el otro, pero también entre otras disciplinas complementarias. Sentimos la ausencia de un estado de la cuestión al inicio del libro, aún así, esperamos que este provechoso tipo de estudio no se detenga en esta primera obra.