

Lastra Paz, Silvia C.

El Cancionero: la letra y la voz del Siglo de Oro

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Lastra Paz, Silvia C. "El Cancionero : la letra y la voz del Siglo de Oro" [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cancionero-letra-voz-siglo-oro.pdf> [Fecha de consulta:.....]

El Cancionero: la letra y la voz del Siglo de Oro

SILVIA C. LASTRA PAZ

*Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

“Su culto a la dama no tenía que ver nada con las exigencias del sexo. La mujer era el sujeto poético, como él decía, pues se preciaba de hablar como los poetas de mejores siglos y al asunto solía llamarle sujeto. Sentía desde su juventud imperiosa necesidad de ser galante con las damas, frecuentar su trato y hacerles objeto de madrigales tan inocentes en la intención, cuanto llenos de picardía y pimienta en el concepto.”

*La Regenta*¹

Resumen: El análisis melódico y literario del *Cancionero* en el Siglo de Oro indica que se habría producido un efecto estético litúrgico-erótico en su *performance* (Zumthor, 1991), análogo al tono de la voz autoral, producto de una misma tradición en cantos, imágenes e instrumentos.

Palabras claves: *Cancionero* - Siglo de Oro - análisis melódico y literario – vida cortesana.

Abstract: The melodic and literature analysis of the *Cancionero* in the Hispanic *Saecula Aurea* indicates the presence of a liturgical-erotic aesthetic effect in its performance (Zumthor, 1991), analogous to the tone in the author's voice, coming from the same tradition in songs, images, and instrumentals.

Keywords: *Cancionero* - *Saecula Aurea/Golden Age* - melodic and literature analysis – courtly life.

¹ Leopoldo Alas “Clarín” (Barcelona, Crítica, 1994. 2 Tomos, p. 51) dedica esta semblanza descriptiva a su personaje don Cayetano Ripamilán, arcipreste del clero catedralicio de la ciudad de Vetusta.

La comunidad textual del Siglo de Oro, en su paradigma lírico, tiene su punto de partida en la gradual confluencia de dos grandes líneas: la primera que perpetúa los tópicos y formas métricas inherentes a la tradición medieval, en especial la poesía *del Cancionero*, vinculada a la canción amorosa, a los villancicos y romances y a los metros cortos, particularmente el verso octosilábico; y la segunda, en orden cronológico, que introduce en Castilla los modos poéticos de inspiración petrarquista y clásica, vigentes en la Italia del *cinquento*, asociada a la inculturación del soneto, así como a diversas formas estróficas derivadas de la canción petrarquista, y, asociada también, al empleo de versos de arte mayor, en particular el endecasílabo y sus variantes.

Pero tanto la poesía tradicional como la italianizante sostienen su confluencia, como “dos brazos de un mismo río”, al decir de Rafael Lapesa e, implícitamente, al decir, también, de Margit Frenk, en su ascendente común: la poesía provenzal.

Esta misma poesía de la Provenza configura, para el Medioevo occidental, un imaginario propio del sentir amoroso: el amor Cortés y una forma poética propia de transmisión: la Canción, portadora de un lirismo extremo, orientado a la dinámica de la relación amorosa como juego, y al estatismo de la naturaleza como sentimiento.

Este imaginario cortés, en su versión tradicional y romanceril o en la clásica e italianizante o en la conjunción de ambas, vive, transmutado de manera personal, ya en el arquetipo garcilasiano, ya en las generaciones líricas subsiguientes: la de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y el mismo Cervantes, la de Lope de Vega y Góngora, e incluso la de Quevedo, y la de Calderón.

Para justificar esta persistente influencia debemos admitir la existencia de un proceso de heterosemiosis², configurado por la integración dinámica de varios sistemas semióticos formando una unidad íntegra y coherente; estos sistemas semióticos integrados son:

- 1) un modelo arquetípico de destinatario y difusor: *el cortesano-poeta*;
- 2) un mensaje subliminalmente codificado: *el servicio de amor o fin amor*;
- 3) un medio idóneo de transmisión: *la vocalización y la musicalización, incidental o integrada, del poema*.

En suma, el ceremonial cortesano —la señora “cortesanía poética” mentada ya por Ottis Green—, a través de la música y la poesía, reconstruye sucesivamente su propio perfil, identitario del amor, mutándolo, finalmente, en ideal poético común de variadas gentes: villanos, religiosos, iletrados, gentes ajenas a su condición estamental de privilegio.

² Al respecto coincidimos con los lineamientos de Juan Miguel González Martínez en su *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación Semiótica* (Murcia, Universidad de Murcia, 1999).

Este proceso se consolida mediante una doctrina ético-estética devenida código amoroso, uniforme y general, connotada por una terminología idéntica, ya presente en los cancioneros del XV e inicios del XVI, en particular en el *Cancionero General* de 1511, terminología en la cual la “gentil dama” o “la doncella por cuyo amor”, reducida su belleza física a abstracciones morales “valerosa”, “graciosa” “extremo virtuosa”, dominará virtualmente con el tópico de la mirada:

Ojos claros, serenos,
sí de un dulce mirar sois alabados.

.....

Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos³ (1571: 43)

para provocar la locura del amador, que resistirá su persistente desdén, mediante la perfección del servicio de amor o el ansia de la muerte, según una metamorfoseada *religio amoris*⁴ como imitatio del hipotexto bíblico en el continuum cancioneril, donde el sufrimiento amoroso es connotado por una precisa terminología sacra-profana, erótica-espiritual. Finalmente, los verdaderos enemigos de este amor son siempre: el olvido, el engaño, la ausencia de la dama o la develación del principal tabú ritual: la identidad de la misma. Junto a estas características debe estar presente siempre una latente ambigüedad premeditada: el empleo de términos polisémicos que sugieran posibles connotaciones eróticas: “morir / Muerte”, “galardón / beneficio”, y que aluden siempre a una negada o retardada, pero deseada culminación sexual.

La incorporación, en el primer tercio del siglo XVI, del estilo o variante clásica-italianizante supondrá la inclusión de ciertas modificaciones a este código común: formas estrófico-musicales nuevas: la canción madrigalesca y la desmitificación del conceptismo amoroso, es decir, el amor es ideal, pero no celeste y la mujer es una dama, pero no una santa.

Estoy muriendo, y aún la vida témola
Con razón, pues tú me dexas,
Que no hay sin ti el vivir para qué sea.
Garcilaso, *Égloga I* vv. 60-62 (1968: 71)

También la experiencia amorosa, por influencia de Petrarca, dignifica al hombre y lateraliza a la misma naturaleza. “que había de ver, con largo apartamiento, / venir el triste y solitario día” Garcilaso, *Égloga I*, vv. 285-286 (1968: 78)

En consecuencia, este ambiente irreal e imaginario, sazonado ahora por el micro-mundo mitológico de “ninfas”, “pastoras enamoradas” y “Çagalas dulces y hermo-

³ Madrigal de Gutierre de Cetina musicalizado por Francisco Guerrero.

⁴ Al respecto es apropiado recordar el estudio de Gemma Gorga López: “La Biblia en la poesía lírica y épica de la Edad de Oro” en *La Biblia en la literatura española*, como un marco de referencia para profundizar este trasvasamiento temático de la *imitatio* profana a la religiosa.

sas”, reconstruye su propio código interpretativo amoroso, deconstruyendo el anterior y estructurándolo de manera combinatoria nueva, y, simultáneamente, reposiciona un “relato” de la realidad cortesana que se erige en nexo primordial entre vida y literatura, entre vida y cultura.

De esta manera, el arte se encuentra absorbido por la vida cortesana y ésta se encuentra enmarcada en rígidas formas de comportamiento: “maneras protocolares”, que estigmatizarán por igual las maneras del hacer, del difundir, del transmitir musicalmente y del disfrutar el arte poético. Pues la vida misma, en su ritualidad aristocrática, produce y se inspira simultáneamente, en el arte de la palabra y de la música.

Esta misma convergencia de elite se percibe en el proceso de musicalización, es decir, la distancia–aproximación entre quien la ejecuta, la compone y la escucha, pues la poesía–música, o bien poesía musicalizada, se compondrá pensando primordialmente en el destinatario, quien la reinterpretará, mutándola, en materia propia.

Así, poetas o trovadores y músicos deben participar activamente, como proveedores ejecutantes, en el juego cortesano de la seducción amorosa, ya lo exigen las prácticas de vida recordadas en *Il Cortigiano*⁵ de Castiglione (1528), ya lo recuerda Diego de San Pedro en *Cárcel de Amor*⁶, ya lo enfatiza Luís Milán en su *El Cortesano*.

Así se adoptan heterogéneos malabares musicales en este proceso lúdico de “naturalitare” y, a su vez, “nobilitare” áureo en toda composición poética, desde la simple preservación de la melodía en una voz hasta la más exquisita polifonía musical o, desde la adopción intacta del texto poético hasta su geminación en un gran número de glosas y estribillos. Además, la voz humana, instrumento esencial del canto o la recitación, debe relacionarse intrínsecamente a la generación de esta poesía, esencialmente “cantada” o “entonada” en público.

Como ejemplo en la novela pastoril se reitera el gusto por esta forma poético–musical, sobre todo en *Los Siete Libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (1559), donde son numerosas las composiciones cantadas, explícitamente señaladas por la naturaleza de su instrumentalización⁷:

[...] cuando comenzaron a tocar tres cornetas y un sacabuche, con tan gran concierto que parecía una música celestial. Y luego comenzó una voz que cantaba a mi parecer lo mejor que nadie podría pensar. L. II (1991: 202)

⁵ Cf. cap. x “Cómo al perfecto cortesano le pertenece ser músico, así en saber contar y entender el arte, como en tañer diversos instrumentos” y “(...) porque demás de lo que el gustare dello, tendrá un buen pasatiempo para entre mujeres, las cuales ordinariamente huelgan con semejantes cosas.”

⁶ Cf., “..(las mujeres) de grandes bienes son la causa,(...) nos conciertan la música y nos hacen gozar de la dulcedumbre della.”

⁷ Entre otros Lorenzo de Sepúlveda en la carta prólogo de autor, en su *Romances de Historias antiguas de la Crónica de España* (Amberes, Juan Steelsio, 1550) subraya que escribe versos para cantar. En consecuencia, no olvida la dimensión cantada en la difusión impresa.

Así, la figura del poeta cantor-músico es habitual en la corte real y en las cortes de los Grandes Títulos de la época, más aún, es habitual la figura del intérprete delegado, pues los nobles estaban acostumbrados al rol dual de público-intérprete.

En suma el canto como solaz, divertimento, o también reconocimiento público de servicio y agradecimiento, según la condición estamental de ése intérprete, es plurisémico.

Por lo tanto, la relación entre música y lenguaje en la poesía musicada de los siglos XVI y XVII es un diastema propio integrado por la construcción melódica y la palabra vocalizada, signadas ambas por dos estructuras interpretativas afines, respectivamente, a las técnicas compositivas literarias, y me refiero, en este caso en particular, en primer lugar, a *la tradición tardío-medieval*, signada por la monodía y una incipiente polifonía⁸ consonante, en la cual el acorde supedita la palabra a la música, la flexibilidad instrumental y vocal queda limitada a florituras sonoras, como el motete, sobre una misma nota y sílaba, y los instrumentos, generalmente laúd, vihuela u órgano castellano, sólo acompañan en parte a la melodía vocal; en segundo lugar, me refiero a la innovación renacentista, primero franco-flamenca y luego adoptada por los italianos y la corte aragonesa del sur de Italia, signada por la polifonía consonante y disonante, en la cual la multiplicidad de acordes y líneas melódicas modifica la linealidad del texto y, en la cual, los instrumentos, sumamente variados (nuevos: arpa, violín), se superponen constantemente generando un nuevo criterio armónico.

En la Península Ibérica, por influencia de la corte hispánica, la convivencia de ambas tendencias, la monodía geminada o la polifonía plena, fue característica desde mediados del siglo XVI hasta las primeras décadas del XVIII y permitió que, si bien el texto escrito adquiriera la categoría de lenguaje resonante gracias al desarrollo y aplicación de los parámetros musicales renacentistas, exacerbados por el Barroco, también perviviera una importante tradición musical oral monódica, apreciada por la corte y los compositores cultos como dignificación de la belleza natural. En suma, *naturalitare et nobilitare* es el centro del sentir del Siglo de Oro: innovación y tradicionalidad juntamente.

Esta confluencia de maneras musicales y textuales la reafirma con claridad meridiana el rey Joao de Portugal en su *Defensa de la música moderna* (1650): “El compositor debe escoger tono, o modo a propósito de lo que dice la letra, porque esto ayuda al efecto de mover (...) y al decir la letra, con el natural del compositor, adorna el poema.” (1965: 14)

⁸ Los reconocidos musicólogos Mariano Lambea y Nino Pirrotta coinciden en señalar el marcado contraste, afines del siglo XV, entre las composiciones musicales polifónicas francesas y flamencas frente a las débiles e inexistentes italianas y españolas, su explicación se sustenta en el marcado desinterés que mostraban por la polifonía las corrientes humanistas que generaron el primer Renacimiento.

Esta integración de modos y maneras está fundamentada en la confluencia de principios estéticos y en la construcción gradual de un gusto poético-musical nuevo, incardinado tanto en el ingreso de la preceptiva poética aristotélica-horaciana como en la pervivencia de las formas litúrgicas católico-hispanas y los ritmos populares.

Según la *Poética* de Aristóteles y sus comentaristas⁹, también la música debe ser “*imitatio naturae*”, pero sólo indirectamente, es decir: imitación bajo el aspecto semántico, por medio de la armonía, es decir, imitar los objetos, conceptos y emociones, referidos por el texto, a través de recursos musicales (por ejemplo: ritmo ternario = Trinidad, tesituras bajas = oscuridad, falta de armonía = pecado, caída); e imitación bajo el aspecto musical, por medio de la difusión melódica incidental del texto al usar las propias reglas gramaticales de la música.

Esta teoría musical renacentista supuso avances y retrocesos constantes en su proceso de inculturación. Así lo atestiguan las observaciones, al respecto, de Antonio de Cabezón en el proemio de su *Obras de música para tecla arpa y vihuela* de 1578, donde reiterando el pensamiento de Zarlino de Chioggia, gran teórico de la época, dice:

La música es capaz de despertar en nosotros diversas pasiones, pero ahora interpretada con cantidad de voces y muchos cantores e instrumentos, como se acostumbra hacer ahora, de modo que a veces no se oye otra cosa que un barullo de voces mezcladas con los instrumentos y un canto sin razón ni juicio, [...], de modo que no se oye otra cosa que puro ruido, por ende no puede producir en nosotros ningún efecto digno de mención. Por el contrario, cuando la música se aproxima a los usos antiguos, es decir, cuando de una manera sencilla, con acompañamiento de un arpa, una vihuela o un laúd, o de otros instrumentos parecidos, canta temas se notarán sus efectos. (78 a)

Pero progresivamente, el mismo Antonio de Cabezón, y como ya lo harán, más tarde, Mateo Flecha, el viejo, Mateo Flecha, el Joven, y lo hicieran antes Miguel de Fuenllana, Luís de Milán, Francisco y Pedro Guerrero y, más ampliamente, Francisco Salinas¹⁰, adoptará el criterio de imitación musical, como concepto derivado para la música, pues el compositor debe expresar el texto con los medios propios que le proporciona la armonía, la melodía y el ritmo.

⁹ En especial la exitosa traducción y comentario de la *Poética* realizada por Francisco Robortelli en 1555: *In Librum Aristotelis de Arte Poetica explicaciones* (Basileae, per Ioannem Hervagium Iuniorum, 1555) y sus adaptaciones en lengua vulgar, habituales en Castilla.

¹⁰ Cf., en general Gustave Reese, *La música en el Renacimiento* (Madrid, Alianza, 1988) y José López Calo, *Historia de la música española* (Madrid, Alianza, 1996), y, en particular Mateo Flecha, el Viejo, *Colección de Ensaladas* (Madrid, -, 1568); Mateo Flecha, el Joven, *Colección de Madrigales* (Madrid, de la Cuesta, 1581); Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela* (Sevilla, Martín de Montedescal, 1554) y Luís de Milán, *Libro de música de vihuela a mano. Intitulado el maestro* (Valencia, Francisco Díaz Rosario, 1536).

Así la teoría musical áurea de la imitación tiene en cuenta los tres niveles estructurales del lenguaje: primero: las palabras, segundo: la sintaxis, y tercero: la unidad lingüística, como estructura compositiva-musical integral.

En el nivel de las palabras hay que observar rigurosamente su acento¹¹ para distinguir al declamar y/o musicar las sílabas largas y las breves, para lograrlo era necesario por parte del compositor la creación de figuraciones musicales, denominadas florituras, en aras de respetar el acento del verso castellano.

Finalmente, el ritmo del texto empieza a ser entendido, no en sentido cuantitativo (sílabas largas = notas largas; sílabas breves = notas cortas), sino en sentido intensivo (sílabas acentuadas = acento intensivo musical; sílabas átonas = sin acento musical).

Esta acentuación en intensidad exige, como Luís Milán demuestra en *El Maestro*, la configuración de un tratamiento estrófico-melódico determinado: en los romances, una melodía en los tres primeros versos con reiteración para los instrumentos de percusión o una melodía en los cuatro primeros versos con reiteración para los vihuelistas o laudistas; en los villancicos, dos melodías alternadas y una reiterada para estribillo; y, en la copla, una melodía con reiteración constante o dos melodías superpuestas.

Por ende, la recreación musical no puede asociarse a una simple transposición del texto, ya que su mismo proceso creativo afectaba, ciertamente, la disposición y *performance* auditiva del texto literario.

En consecuencia, especialmente en el siglo XVII, el predominio de los compases de proporción y el ennegrecimiento de figuras, que ofrece la notación musical de la época, se originan en la intención de recoger, musicalmente, el mayor número posible de matices rítmicos del verso castellano y, así, como afirma Antonio Llorente en su *El Porqué de la música* (Alcalá, 1672), lograr la adecuación del ritmo musical al ritmo del lenguaje y potenciar luego la expresión retórica del texto primario.

Este proceso de gradual modificación hispánica, de las pautas musicales del Renacimiento francés y de las teorías estético-musicales de la Italia del primer tercio del siglo XVI, dará como resultado una poesía musicalizada al uso propio y constituirá un desafío para su estudio hoy, pues la carencia de manuscritos con textos musicados o su falta de coherencia ya en la notación musical adecuada (el ennegrecimiento de figuras) ya en la coordinación de música y letra, dificulta tanto la reactualización de los dos niveles que *hacen* el texto: la poesía y su melodía, vocalizada o musicalizada¹²,

¹¹ Así lo señala el gran teórico Nicola Vicentino en su obra *La antigua música vuelta a la moderna práctica* (Roma, Antonio Barre, 1575), en la cual reafirma la importancia del acento lingüístico en la construcción del texto musicado especialmente en Castellano y en las lenguas de Italia, no así en el Francés.

¹² Cf., en particular las observaciones del musicólogo Mariano Lambea en el prólogo al *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada ca.1465 – ca. 1710* (Madrid, CSIC, 2010), donde señala explícitamente: “...pensamos, también, en la cantidad de cantarillos populares que Lope-por citar el autor más paradig-

correspondiente a un estadio cultural de oralidad mixta (que no debemos olvidar), así como dificulta las posibilidades de su correcta edición¹³, principalmente por la disparidad en la conservación textual entre el corpus polifónico cortesano, instrumentalizado generalmente con arpa y vihuela, frente al popular, generalmente monódico y dedicado a la guitarra, y lateralmente por las dificultades en sus criterios de transmisión oral, como de titulación.

Esta variante poética, la del amor cortés “al uso castellano”, solamente un segmento del riquísimo mundo lírico del Siglo de Oro, soporta tras el perenne “culto a la dama” la unión indeleble de letra, voz y música¹⁴, como unidad textual, como cosmovisión cultural, y, también como legado..., un legado que es hoy un desafío para todos nosotros.

Y, ciertamente, Cayetano Ripamilán, el arcipreste bucólico y ‘doñeador’ de *La Regenta*, se hace cargo de este legado con candoroso orgullo.

Bibliografía citada

- Del Olmo Lete, Gregorio, 2008, *La Biblia en la Literatura Española*, Madrid: 2008, Tomo II Siglo de Oro.
- De Portugal, Joao, 1965, *Defensa de la música moderna (1650)*, Lisboa: Acta Universitatis Conimbricensis.
- Frenk, Margit, 1981, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid: Castalia.
- , 1978, “Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia.
- Garcilaso de la Vega, 1968, *Obras Completas*, Edición de Elías Rivers, Madrid: Castalia.
- Green, Ottis, 1968-1972, *España y la tradición occidental*, Madrid: Gredos.

mático- incluía en sus comedias con acotaciones específicas como “salen cantando”, “ahora Cantan”, y otras por el estilo, cuya música lamentablemente se ha perdido, aunque siempre puede aparecer alguna fuente aislada.”(2-3)

¹³ Cf., en particular el pensamiento de la filóloga Carmen Valcárcel en sus artículos “Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro”, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, en especial cuando afirma “el conjunto de textos musicados en nuestro Siglo de Oro es sólo la punta de un iceberg cuya base, desgraciadamente, desconocemos.” (549), y en “Salgan los músicos y cante una mujer (influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)”, *Edad de Oro*, 12, 1993, 333- 355, y, también, el estudio filológico-musical de María Belén Molina Jiménez: *Literatura y Música en el Siglo de Oro. Interrelaciones en el Teatro Lírico* (www.cervantesvirtual.com/filomusica.es).

¹⁴ Y afirmamos este concepto como camino ineludible en los estudios áureos de esta temática, lo contrario es considerar una fragmentación anómala, una parcialidad del hecho cultural; camino, ya claramente resignificado por Paul Zumthor en *La letra y la voz de la literatura medieval*.

El Cancionero: la letra y la voz del Siglo de Oro

- Fuentellana, Miguel de, 1554, *Orphénica Lyrica*, Sevilla:- (facsimil).
- Lambea, Mariano, 2010, *Incipit de Poesía Española Musicada ca. 1465 – ca. 1710*, Madrid: CSIC.
- Lapesa, Rafael, 1967, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid: Gredos, 248-261.
- Montemayor, Jorge de, 1991, *Los siete Libros de la Diana*, Edición de Asunción Rallo, Madrid: Cátedra.
- Pirrota, Nino, 1984, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Querol Gavaldá, Miguel, 1981, *Música Barroca Española, Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, Barcelona: CSIC.