

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LA RELACIÓN DE LA POESÍA Y LA MÚSICA EN LOS SIGLOS DE
ORO: EL CASO DE LAS LETRILLAS GONGORINAS.
ACERCAMIENTO BIBLIOGRÁFICO**

ITZEL CISNEROS MONDRAGÓN

2013

**MATERIAL ELABORADO PARA LA UNAM, A TRAVÉS DE LA DGAPA, PROYECTO
PAPIME PE401810 COORDINADO POR LILIÁN CAMACHO MORFÍN. SE PERMITE SU
USO SIN FINES DE LUCRO, SIEMPRE Y CUANDO SE CITE LA FUENTE COMPLETA**

Si la única forma de tradición, de transmisión, consistiera en seguir los pasos de la generación inmediatamente precedente, en una adhesión ciega y tímida a sus éxitos, la ‘tradición’ se vería positivamente desalentada. [...]. La tradición es algo de un alcance mucho mayor. No puede ser heredada, y si uno lo desea, debe conseguirse tras rudos esfuerzos¹

Como el mismo T. S. Eliot dice, la tensión existente entre la tradición y la creación (ya sea de forma individual como la ve Eliot o de forma colectiva como la ve Jakobson²) es el equilibrio histórico entre poder “tocar fibras ya existentes” y crear otras únicas.

La tradición es aquello que nos da la sensación de “lo eterno en el hombre” y que al mismo tiempo nos permite ser únicos, individuales y parte de una colectividad. En España esta relación entre tradición y creación concreta en el caso de la poesía folklórica: para Menéndez Pidal una de las características constantes de las letras hispánicas es su inclinación a la poesía popular, una y otra vez a lo largo del tiempo “esa poesía folklórica ha salido de la oscuridad y del anonimato colectivo para inyectar nueva savia a las creaciones de los grandes poetas,”³ un caso paradigmático es el de los poetas áureos, desde Lope de Vega hasta Góngora.

Este tipo de poesía folklórica que fue elevada a las cumbres del arte para después regresar al pueblo revela lo esencial de la oposición entre tradición y renovación y lo que un poeta puede hacer añadiendo la tradición a su proceso creador. La poesía de los siglos de oro es la representación del “máximo de impersonalidad”, el máximo de colectividad donde entra su propia individualidad.

Un ejemplo de esto es lo que se logra en las composiciones poético-musicales de los siglos de oro, “en esa especie de magma sonoro que envuelve al compositor en esta época de la historia de la música, en esa coíne musical donde todo se amalgama: lo culto con lo popular; la inspiración propia con la cita intertextual o el préstamos ajeno; el tópico o lugar común con el recurso expresivo original, ya sea buscado conscientemente o hallado

¹ T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, p. 18-19.

² Para Jakobson (*Cfr.* “El folklore como una forma específica de creación”), una obra folklórica empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad y de ella sólo existe aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado. Por lo tanto, cualquier composición creada por un individuo está condenada a desaparecer si la comunidad no se la apropia y sólo con la transcripción podrá ser fijada pasando de la esfera de la poesía a la de la literatura escrita.

³ Antonio Alatorre, “Entorno a creación y tradición”, p. 38.

imprevistamente.”⁴ Una brillante muestra de dichas composiciones son las llamadas *letrillas* de Luis de Góngora; sin embargo, aún cuando hay bibliotecas enteras sobre estudios gongorinos, no podemos decir lo mismo de sus *letrillas* y para toda investigación debemos empezar por aquí.

Si queremos hacer un esbozo bibliográfico de Góngora debemos comenzar por Dámaso Alonso⁵, del cual no hace falta decir lo mucho que hizo por la recuperación de las *Soledades* y su autor, ni elogiar las ediciones de la obra gongorina⁶ sobre las cuales se sostienen muchos estudios modernos. Este filólogo nos brinda claridad y belleza, en 1955, con sus *Estudios y ensayos gongorinos*, en los que dentro de sus 23 artículos (divididos en cuatro secciones: cuestiones estéticas, estilísticas, textuales y crítica y recepción) muestra el desarrollo de una larga reflexión que empieza, como él mismo lo dice, "por dar una muestra de nuestra posición (la mía era, en parte, generacional) por los días del tercer centenario de la muerte de Góngora."⁷ Por otra parte, gracias a Alfonso Reyes de este lado de Atlántico⁸, tenemos noticia del interés americano por Góngora en esa misma época; así, pocos meses antes de 1927, don Alfonso se dedicó a hacer una selección sobre varios textos publicados con anterioridad titulada *Cuestiones gongorinas*⁹, textos que, si bien él califica de bastante áridos, no dejan de sorprender por su erudición.

En lo referente a la crítica gongorina actual, como dice Antonio Alatorre, han llovido novedades desde los tiempos de Dámaso Alonso y Alfonso Reyes; sin embargo los más importantes son Robert Jammes que en 1994 se convierte en piloto de lecturas con su edición crítica de las *Soledades* y sus *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora* y Argote y Antonio Carreira primero con sus *Gongoremas* y ahora con su edición a la obra completa del poeta, obra de toda una vida.

⁴ M. Lambea, "Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad" pág. 642

⁵ Para un acercamiento a los antiguos críticos de Góngora *vid.* Adriana Contreras García, *La faz neoepicúrea de Luis de Góngora y Argote : una mirada a los sonetos del Homero español / tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas*, México: UNAM, 2011; baste nombrar a los más importantes: sus primeros comentaristas, algunos poetas del XVIII que rescatan su poética a pesar de la poética de Luzcan como el padre Xavier Alegre, el recate emprendido por Adolfo de Castro y la crítica de Menéndez y Pelayo.

⁶ Dámaso Alonso, "Antología de Góngora comentada y anotada", "*Fábula de Polifemo y Galatea*, edición comentada y anotada", "Suplemento de los comentarios al *Romance de Angélica y Medoro*", "Edición y prosificación de las *Soledades*" en *Obras Completas*, tomos VI-VII.

⁷ Alonso, "Estudios y ensayos gongorinos" en *Op. cit.*, tomo V, p. 250.

⁸ Don Alfonso nos brinda tres principales apoyos: "Góngora en América", "cuestiones gongorinas" y "tres alcances de Góngora" en sus *Obras Completas*, tomo VII.

⁹ Muchos de los artículos de esta recopilación son escritos antes de la obra de Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925.

Jammes en el prólogo de sus *études* explica el propósito de su nuevo análisis: a su parecer, la crítica gongorina ha sido parcial y formalista, parcial porque los estudiosos se han centrado en los poemas más famosos, las *Soledades*, el *Polifemo*, algunos sonetos pretarquistas y otros poemas aislados como el *Romance de Algélica* y *Medoro* y la *oda a la Toma de Larache*; formalista “parce qu’elle a toujours eu tendance à étudier de préférence la langue, la grammaire, la rhétorique ou la versification, et à n’accorder que très peu d’importance au sujet traité, c’est-à-dire, en définitive, à ce que l’auteur a voulu exprimer”¹⁰. Por su parte, Carreira, desprendiendo parte de la investigación hecha para la edición de los romances, saca a la luz *Gongoremas*, un poco en broma, otro poco en homenaje al formalismo literario del que es heredero.

Ambos filólogos son de la opinión, dando un paso más a la crítica consagrada de Dámaso y Reyes, de que la dificultad de Góngora no se encuentra sólo en la “forma”, digamos en el hipérbaton o los latinismos, sino en niveles más complejos del poema, la alusión¹¹ y el conceptismo¹², a este respecto Jammes salva que la sutileza con la que se tejen los recursos estilísticos con el tema se traslucen en la versificación¹³.

Estos cuatro amantes de la poesía son los representantes de una *summa* gongorina, es decir, una recopilación de muchos autores que a lo largo de más de 300 años¹⁴ nos permiten acercarnos al taller de Góngora y deleitarnos descifrando la complejidad de sonidos, colores y sensaciones del mundo gongorino. Sin embargo, a ellos han venido a sumarse importantes estudiosos y eruditos que nos demuestran que aún nos queda mucho por descubrir.

Es evidente que muchos de los críticos, como lo dice Jammes, han dedicado tinta sobre todo a los poemas mayores; así, las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* son inspiración de un sinnúmero de estudios recientes, entre ellos tenemos *Aspects of Góngora's Soledades* de John Beverley; *Classical myth and the Polifemo of Góngora* de Eve Lehrer; *Autour des Solitudes: en torno a las Soledades de don Luis de Góngora* de Francis Cerdan; *Crepúsculos pisando: once estudios sobre las Soledades de Luis de*

¹⁰ Robert Jammes, “Préface” en *Études sur l’oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* p. VII

¹¹ Vid. D. Alonso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Estudios y ensayos gongorinos*

¹² Cfr. *Soledades*, edición de Jammes, p.119- 120.

¹³ *Ibidem*, p. 143

¹⁴ Dentro de estos investigadores en el XX tenemos, por ejemplo, a Miguel Artigas, Lucien Paul Thomas, Jorgen Guillén, etc.

Góngora de Jacques Issorel el ya clásico *En torno a las "soledades" de Góngora* de Emilio Orozco; *Cyclopean song: melancholy and aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea* de Kathleen Hunt Dolan; *La fragua de las soledades: ensayos sobre Góngora*, recopilación de José María Micó junto con su libro *El "Polifemo" de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*; *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* de Antonio Vilanova y los dos bellos libros de Joaquín Roses Lozano, *Góngora: soledades habitadas* y *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*.

Entre estos poemas, agregando el *romance de Angélica y Medoro* y la *fábula de Píramo y Tisbe*, se encuentra una gran parte de la crítica actual, muchos de los cuales se centran en la polémica que desató en su tiempo el poeta cordobés o en resolver pasajes que aún hoy, o por ello, se tornan oscuros. Otro de los grandes rubros de la crítica se ha preocupado por la influencia estética que ejerció sobre otros autores, tal es el caso de *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado* del mismo Dámaso Alonso; *Fama póstuma de Góngora: la Égloga fúnebre a Don Luis de Góngora, 1638*, de Martín Angulo y *Pulgar* de Antonio Cruz Casado; *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927* de Elsa Dehennin y *Ungaretti, traductor de Góngora: un estudio de literatura comparada* de José Pascual Buxó.

En cuanto a sus otros poemas, podemos decir que los romances han tenido su defensa con la edición de Carreira y, aunque no es el caso de todos, los sonetos parece que empiezan a recobrar el interés perdido. Pero la obra de Góngora no termina ahí, el teatro y las letrillas han sido relegadas al olvido; dentro de toda nuestra búsqueda bibliográfica sólo encontramos un estudio sobre *Las firmezas de Isabela, Honor y burguesía en Las firmezas de Isabela* de Ysla Campbell, y dos artículos “Lope Frente a Góngora: Orígenes, Relación y Sentido de *Virtud, Pobreza y Mujer* y *Las Firmezas de Isabela*” de Donald McGrady y “Luis de Góngora and the comedia de enredo” de María Cristina Quintero, además de la edición de la obra hecha por Jammes.

Por otra parte, en lo que corresponde a las letrillas, de los 799 artículos encontrados en estas bases de datos sólo 10 estudian de manera más o menos profunda a las letrillas, siendo los más los que estudian las letrillas satíricas o las letrillas en general como influencia posterior y pocos de ellos incluyen partituras.

Quizá la falta de estudios que hay sobre las letrillas se deba, en parte, a la dificultad para conceptualizarlas, “parece que los editores antiguos y modernos, cuando agruparon una parte de las obras de Góngora bajo la rúbrica letrillas, se refirieron más bien a una tradición que a una definición precisa del género poético”;¹⁵ hasta Jammes, como lo hacen ver todos los actuales estudiosos de las letrillas, tenemos una clara y estructurada definición, resultado de una larga reflexión sobre el género.

La confusión que se plantea para definir a las letrillas es de carácter principalmente estructural entre éstas, los romances y las décimas; a este desconcierto formal de los antiguos editores podemos adherir el temático por parte de los teóricos modernos.

Otro problema planteado por Jammes es la denominación de la forma métrica: se tiene la certeza, atendiendo a las obras completas y epístolas del poeta, que Góngora las llamaba letrillas, sin embargo en colecciones mezcladas se les llamaba villancicos.

Resolviendo ambos problemas, Jammes concluye que la denominación de la misma forma métrica sólo varía “según la época y los círculos literarios”, por lo cual podemos tomar la definición de villancico como punto de partida: “Canción tradicional, generalmente en octosílabos o hexasílabos, formada por un estribillo de dos, tres o cuatro versos, un cuerpo de copla o mudanza que consiste de ordinario en una redondilla, y dos o más versos de enlace con la mudanza y de llamada o vuelta al estribillo”¹⁶ Añadiendo que la letrilla puede tener o no cabeza y que ésta puede aparecer íntegra o en parte en el estribillo.

El rastreo histórico que hace Jammes de la letrilla la sitúa hasta la *canción de tipo tradicional*, teniendo tres etapas importantes: el zéjel (del siglo X, con estructura cabeza, estrofa, estribillo y sin versos de vuelta y enlace), el villancico (del siglo XV, con estrofa más larga y estructura con mudanza, vuelta y enlace) y la letrilla (del siglo XVI-XVII, con una estrofa más compleja e igualmente con versos de vuelta y enlace).

Para hacer la clasificación de las letrillas el francés sigue la misma que Chacón en sus obras completas, limitándose a hacer pequeñas adaptaciones para el género de las letrillas. El verdadero problema de clasificación que Jammes abarca es la distinción entre satírico y burlesco, y para resolverlo parte del origen y no de sus objetivos, ya que esto es lo

¹⁵ *Letrillas*, “Introducción” de Jammes, p. 7

¹⁶ T. N. Tomás, *Métrica española*, p. 535

que provoca confusión, “[lo burlesco y lo satírico] se encaminan hacia el mismo fin y corresponden, en el mismo autor, a una actitud más o menos crítica”¹⁷.

Así, estas definiciones refieren a la relación de la poesía con el sistema de valores al que se suscribe: “Todo lo que se llama satírico en el Siglo de Oro estriba en un sistema de valores que, fundamentalmente, no difieren de los valores de la ideología dominante. [...] En cambio, es burlesco todo lo que se apoya en un sistema de valores más o menos directamente opuesto al de la ideología dominante”¹⁸

Es de notar que muchos de los artículos sobre letrillas, si bien se apoyan en la definición estructural de Jammes, no así en su caracterización de los tipos, por lo cual muchos de ellos se dedican a abordar el problema de clasificación.

Concretamente el problema entre lo satírico y lo burlesco es uno de los temas más trabajados de las letrillas. Robert Ford¹⁹ es uno de los autores que trabaja esta confusión, siguiendo a Dámaso y después a Jammes, habla de un contraste entre realidad e ilusión, para Ford esta oposición va más allá de lo temático, “se refleja en su estructura y en la disemia de su léxico poético”²⁰. Ford destaca entre todos los aspectos el abuso social del lenguaje. Góngora en varias letrillas insiste en la degradación del lenguaje, un ejemplo de esto está en "Que pida a un galán Minguilla" donde rompe “la relación convencional entre el significante y su capacidad referencial”²¹; mediante esta flexibilidad del signo se llega al espíritu carnavalesco, donde el manejo de los diferentes códigos al mismo tiempo revela el contraste de los ideales del poeta frente al mundo real.

Ford ve en estas composiciones escritas antes de sus poemas mayores un claro ejemplo de la intención de “desenmascarar la función debilitada del lenguaje, del sistema significativo al enfocarse en su arbitrariedad. [...] Estas composiciones sencillas ayudan a entender mejor que cuando Góngora vaya a escribir sus dos grandes poemas estará tratando de hacernos conscientes de toda la función significativa.”²²

A esta definición de letrilla –y esto es lo interesante– podemos agregar la estructura musical del villancico tradicional, forma principalmente española que comparte

¹⁷ *Letrillas*, “Introducción” de Jammes, p. 21

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Robert M. Ford. “La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora”

²⁰ Ford, *Op. cit.*, p. 426.

²¹ *Ibidem*, p. 427.

²² *Ibidem*, p. 432.

características con el *virelai*²³ francés. Quirol, en la introducción de su libro *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, nos relata que la forma musical del villancico de los siglos XVI y XVII tampoco tiene una definición clara o convincente (lo que pasa con muchas de las formas del repertorio medieval y del Renacimiento), y esto se debe en parte a que muchos musicólogos “se obstinaban en estudiar las formas musicales antiguas como inseparables del texto con que se cantan”²⁴.

¿Qué pasa con este tipo de estudios parciales? Muchos músicos ven al villancico como una composición que “consta de tres partes o períodos más o menos cortos o extensos, según en estilo o la época: estribillo, copla y repetición del estribillo”,²⁵ partiendo de una forma de composición tan general como es ésta podemos entender la confusión de formas que hubo entre el romance, la canción o la décima.

Por su parte, López Cano en su definición de tonos humanos nos ayuda a delimitar las características de estas composiciones:

Canciones estróficas a una voz con acompañamiento de bajo continuo o, excepcionalmente, con tablatura para guitarra barroca. [...] Las letras de estas canciones podían provenir de poesías populares o romances tradicionales transmitidos oralmente. También poetas famosos escribían las letras en el estilo de la poesía popular. En la poesía dominan formas muy arraigadas y populares como las endechas, letrillas, romances con y sin estribillo [...] Los estribillos tienen con frecuencia características epigramáticas o paremiológicas: en éstos se recogen diversos refranes y proverbios de tradición popular.²⁶

Antonia Morel²⁷, por su parte, aborda el problema de la paremiología en lo satírico como frontera entre la literatura y el folklore; las expresiones paremiológicas, nos dice, reposan “en un sistema oral y coloquial cuyo uso repetido favorece su memorización y divulgación”²⁸, es decir, tienen un sentido de colectividad.

²³ Un *virelai* es una forma poética medieval, frecuentemente musicada. Es una de las tres *formes fixes* (formas fijas, las otras eran la balada y el rondó), y fue una de las métricas más comunes en Europa desde la segunda mitad del siglo XIII hasta finales del XV.

²⁴ Quirol, *Op. cit.*, p. VII.

²⁵ *Idem.*

²⁶ López Cano, *Los tonos humanos como semióticas sincréticas*, p. 2.

²⁷ Antonia Morel D'Arleux. “El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora”.

²⁸ Morel, *Op. cit.*, p. 1.

En los Siglos de oro, como ya lo dijimos, muchas formas de arte menor se reapropiaron de la dimensión folklórico-musical de las paremias, haciéndolas de fácil difusión por el carácter repetitivo y breve que permite el estribillo y “por los elementos rítmicos, fónicos y aliterados propios de la canción”²⁹, todos estos elementos permiten la rápida memorización popular: “Para Margit Frenk, los elementos rítmicos, fónicos y prosódicos que contiene e refrán le ponen en relación con los cantarcillos populares. A manera de cantinela, en los poemas de arte menor cantados como el villancico y la letrilla, el refrán toma forma de estribillo que funciona como ‘cantar proverbializado’ o ‘refrán cantado’”³⁰

Sin embargo, dentro del desarrollo de los refranes éstos pasaron de un nivel culto y sentencioso a un nivel irónico y humorístico de corte popular, “de aquí que su finalidad sea la de exponer un juicio crítico de manera sutil a través de un enunciado tópico y banal. En el Siglo de Oro tiene como función primordial vehicular la dicotomía conceptista que combina “las burlas y las veras”³¹

En esta dicotomía del ingenio es donde se insertan las letrillas gongorinas, las cuales permiten al poeta mostrar su escepticismo desde una sentencia sencilla y vana, lo que permite su rápida divulgación oral.

Góngora usa dos tipos de estribillos, los de tradición popular y los propios,³² la recreación nos lleva a un juego en el que el estribillo pasa de una voz anónima colectiva al punto de vista del poeta y viceversa. Morel termina su artículo haciendo énfasis en a doble articulación de esta poesía, “Góngora parece subrayar la vacuidad de los tópicos desarticulando y desmoronando la forma y el contenido del refrán y a rehacerlos revela la verdad experimental opuesta a la idea común. A la apariencia y realidad social, el poeta yuxtapone la apariencia y realidad del lenguaje.”³³

²⁹*Ibidem*, p. 5.

³⁰*Ibid.*, p.4.

³¹*Ibid.*, p. 5.

³² « On parfois révélé des proverbes de Correas qui se retrouvent sous une forme exactement identique dans les estribillos de Góngora [...]. C'est, au contraire, Correas qui les a révélés chez Góngora, lequel a eu le mérite de reprendre et de modifier avec un instinct admirable, les dictons populaires auxquels il a donné la forme définitive sous laquelle tout le monde es connait aujourd'hui » Morel, *Op. cit.*, p. 9.

³³*Ibidem*, p. 11.

Pero su aspecto paremiológico se puede rastrear a la tradición no sólo satírica, sino, en este caso, a la de cancionero, como lo demuestran Wilson y Askins³⁴. Para estos autores “to trace a tradition may therefore reveal the original nature of a poem; it can show the difference between an ingenious, sensitive recreation and a shoddy pastiche”³⁵

Para ejemplificar la importancia de la tradición dentro de la poesía de los siglos de oro hacen un recorrido por el estribillo de tradición petrarquista “De la dulce mi enemiga” y partiendo de su línea histórica son capaces de ver las diferentes recreaciones, muchas de ellas encontradas en los cancioneros: “the form of the villancico is common enough, but the blend of the words with the music, the simplicity of the diction underscore the emotional pressure of the refrain itself.”³⁶

El recorrido del refrán termina con Góngora –que es lo que interesa para este estudio– ambos estudiosos llaman la atención sobre los Cancioneros como fuentes de inspiración de Góngora, pero lo que tiene de especial es su relación con la tradición. Al contrario de muchos autores anteriores a él, Góngora utiliza la tradición para criticar muchas de las costumbres de la época, por ejemplo, la letrilla “Manda Amor en su fatiga” es “a protest against the aristocratic conception of love (loving and suffering in silence) and the hackneyed commonplaces of sixteenth-century love poetry.”³⁷

Así, la ridiculización de los tópicos del amor y la parodia del lenguaje cancioneril dan pie a escuchar la verdadera voz del poeta y no sólo ecos italianizantes, “his poem has perhaps a broader humanity than can be found in the earlier verses”³⁸

Es interesante ver cómo, al igual que Ford, consideran que si bien las letrillas no son “masterpieces” de Góngora “behind its lighthearted manner lies a firm view of life”³⁹, es decir, concuerdan que estos poemas menores sirven para ejemplificar en menor escala los mayores.

En cuanto a una visión histórica de las letrillas, sólo encontramos un artículo de Chaffee-Sorace⁴⁰, para la cual, Góngora es un poeta sobre todo satírico a la manera de

³⁴ Edward M. Wilson y Arthur L-F. Askins. “History of a Refrain: ‘De La Dulce Mi Enemiga’”.

³⁵ *Ibidem*, p. 139.

³⁶ *Ibid.* p. 144.

³⁷ *Ibid.*, p. 154.

³⁸ *Ibidem*, p. 156.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Diane Chaffee-Sorace, “Historical Truth in Góngora's Satirical Vision. Golden Age Spain as Depicted in Three Letrillas”

Marcial. En contraste con Foster, Diane hace un análisis muy superficial de las letrillas. Busca similitudes con otros poetas de la época y busca en el tema reminiscencias históricas de los contemporáneos de Góngora, “whose scatological poetry characterizes him as a satirist, presents his reader with a view of sixteenth and seventeenth-century Spanish society that, although reflecting only the ugly side of life in exaggerated terms, reveals much historical truth about the Spain of his day”⁴¹ Es de rescatar la línea de la tradición satírica que hace la autora, desde Arquíloco e Hiponacte, pasando por Juvenal, hasta Erasmo.

Desde un punto de vista mucho más formal, Monique Güell en su artículo “La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora”, a partir de un análisis estructural, hace un estudio sobre la rima desde diferentes aspectos fónicos, léxicos, semánticos, sintácticos, etc. para obtener información sobre la época, los usos y las preferencias de los poetas.

Lo más sobresaliente de este artículo es la conceptualización jakobsoniana de la rima: “las palabras que riman están reunidas por una suerte de acento semántico”. Para Güell, siguiendo a Richet, “la rima provoca el poema”.

En este artículo la materia fónica en el poema toma especial interés: “buena parte de la sal de estos poemas a menudo cortos reside en la sencillez de sus rimas que se van ensartando unas tras otras, como calambures, atestiguando la dimensión lúdica de la literatura y el poderío del significante, de la estructura sonora que se vuelve significado. Y ello, tanto en los registros jocosos como en los más serios, como ocurre en el *Polifemo* o las *Soledades*”; sin embargo para Güell las letrillas también son, en su mayoría, burlescas o satíricas, por lo cual explica detenidamente las rimas de tipo satírico, dejando de lado otros temas.

Otro artículo, brillante a todas luces, que se caracteriza por su articulación entre lo formal y lo temático, relación básica para los nuevos estudios, es el de Foster⁴² quien intenta ver cómo se plasma una homogeneidad a nivel estructural, “As Góngora scholarship now recognizes, there is, in this poet's works, a certain homogeneity of themes, rhetoric, and world-view. It is important, however, to see that this homogeneity extends also to

⁴¹ Chaffee-Sorace, *Op. cit.*, p. 17.

⁴² David William Foster, “Structure in two *Letrillas* by Góngora”.

questions of poetic structure”⁴³, para lo cual la rastrea, al igual que Jammes, en el zéjel y villancico y recalca la importancia del estribillo, ambos factores de importancia musical, “Its remote origins and its often lighthearted tone have likewise associated it more with musical lyrics—indeed, *letrilla* is the diminutive of *letra*, which, beyond meaning "letter of the alphabet," also means musical "book" or "lyrics.”⁴⁴ Y ya adentrándose en la disposición y relación estructural y temática de las partes de la letrilla llega a la conclusión de que:

Certainly the use of the refrain and its relationship to the Stanzas suggest the sort of musical composition that involves different parts, tempos, moods. As an extension of the latter, a more impressionistic characterization is the fact that the letrillas, in contrast to the romances (ballads) and the poemas de arte mayor, incline away from being narrative.⁴⁵

Para Foster la presencia del estribillo y la flexibilidad métrica de esta forma en contraposición con otras de arte menor intentan aislarla de las demás para lograr una mayor libertad temática; la disposición, dice Foster, provoca ambigüedad, la individualización de la voz del yo lírico muchas veces dividida en dos antagonistas típicos de la ironía y desilusión.⁴⁶

Como Jammes que encuentra el origen de la letrilla en la canción de tipo popular o Margit Frenk quien nos dice que el carácter cantado del estribillo era fundamental para su recepción, todos concuerdan que las letrillas están cercanas a la oralidad y al canto, sin embargo al ser la frontera entre dos disciplinas los críticos que lo han intuido sólo han abierto la puerta para encontrar una explicación que necesitaría tanto de la poesía como de su origen musical.

Hoy día la importancia de la interdisciplina para entender literatura como la de los siglos de oro y la relación entre la creación y la tradición son fundamentales.

Centrados en nuestro tema encontramos que en la actualidad los estudios interdisciplinarios enfocados en la relación música y poesía en los siglos de oro han ido tomando fuerza poco a poco, de hecho los más importantes escritos sobre el tema pueden

⁴³ Foster, *Op. cit.*, p. 105.

⁴⁴ *Idem.*

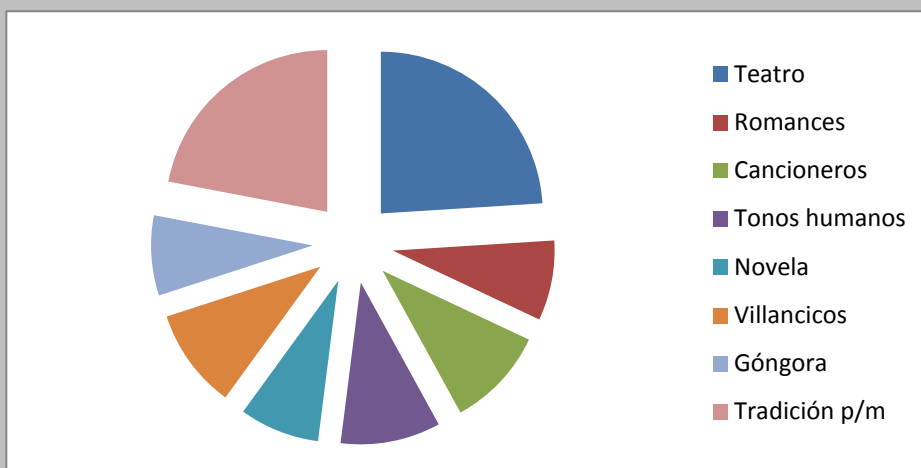
⁴⁵ *Ibidem*, *Op. cit.*, p. 106.

⁴⁶ Morel dirá que, aunque no cabe duda la individualidad de la voz, el estribillo convierte un “yo” en un “nosotros”.

contarse desde hace 25 años, entre los investigadores más sobresalientes tenemos a Mariano Lambea y Dolores Josa quienes desde Barcelona han impulsado mucho estos trabajos⁴⁷.

Sin embargo, al ser todavía un tema reciente, la revisión bibliográfica demuestra que la mayoría de los estudiosos han dedicado su tiempo a explicar la relación de la tradición poética con la tradición musical:⁴⁸

Estado de la cuestión	
Teatro	12
Romances	4
Cancioneros	5
Tonos humanos	5
Novela	4
Villancicos	5
Góngora	4
Tradición poesía/música	11



⁴⁷Muchos de los trabajos de estos investigadores pueden encontrarse en digital.csic.es, el repositorio institucional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

⁴⁸ Para una reseña completa sobre los estudios enfocados en este tema véase el “Catálogo bibliográfico sobre literatura y música” de mi autoría.

Muestra de lo anterior son los mismos Lambea y Jaso con su ensayo “Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad” y sus antecesores Margit Frenk y Miguel Querol, la primera con su libros *Entre la voz y el silencio*, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* y *Entre folklore y literatura*, además de su *Corpus de la antigua lírica popular española* y su pequeño pero erudito artículo “Refranes cantados y cantares proverbializados”; el segundo con sus varios cancioneros, entre ellos el de Góngora, y sus estudios *La música en la obra de Cervantes*, *Música barroca Española: Teatro musical de Calderón*, *Villancicos Polifónicos Del Siglo XVII*, entre otros. A estos trabajos súmanse el de Alberto Montaner Frutos “El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII” y el de Roderick Quiroz “Versiones musicales de la poesía del Siglo de Oro: desde Boscán hasta Lope de Vega” y finalmente las actas reunidas y presentadas por Virginie Dumanoir *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento: mesa redonda, 15-16 de junio de 1998*.

Todos estos inspiradores autores demuestran que la música y la poesía en la época de los siglos de oro “forman una unidad artística indisoluble en su planteamiento estético y expresivo”⁴⁹, y lo ejemplificarán en una gran cantidad de géneros: canciones, romances, letras y muchas más tipologías populares.

De esta visión diferente sobre cómo se relacionan las artes entre sí nace la necesidad de proponer una nueva metodología para el análisis de obras que podemos catalogar como una forma específica de creación, las composiciones poético-musicales.

Dentro de estas metodologías encontramos tres grandes rubros: por un lado las investigaciones de carácter más histórico y contextual, que podríamos clasificar como las primeras en aparecer (Frenk y Querol), las cuales pretenden enfatizar la importancia de la oralidad y musicalidad en la sociedad de la época y su relación con las artes; en un segundo momento, las que relacionan la música como herramienta secundaria de texto literario (Quiroz y Frutos) y finalmente, las que centran su objeto de estudio en la mutua dependencia que se da entre texto musical y texto poético (Josa y Lambea); es decir, estudiar “el comportamiento de la música que los compositores españoles más relevantes

⁴⁹ Lambea, “Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad”, p. 1.

de la época utilizaron para resaltar la expresividad de los textos poéticos de ingenios como Lope, Góngora, Hurtado de Mendoza y muchos poetas anónimos”.⁵⁰

Algo que se concluye de todas las perspectivas de estos estudios es que los elementos estructurales de la música (melódicos y rítmicos) y los elementos estructurales poéticos crean una amalgama entre tradición musical y poética donde los receptores de las obras artísticas tienen la oportunidad de re-construir el folklore de ideal colectivo con la inclusión de elementos creativos individuales.

Los trabajos enfocados a la relación entre música y poesía en los Siglos de oro no son tantos como esperaríamos y la mayoría de ellos, como ya lo dijimos, se centran en la tradición poética pero también en el teatro (ver la gráfica 1). Esto no es de extrañarse dado que la participación de la música en el teatro dio como resultado uno de los géneros musicales más exitosos desde el siglo XVIII: la ópera.

Entre los estudios más importantes de música y teatro tenemos los de María Belem Molina Jiménez *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual* y su tesis doctoral *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español. Interrelaciones en el Teatro Lírico* y los de Miguel Querol *El cancionero de Lope de Vega* y “la dimensión musical de Calderón”; de teatro en general se encuentran los artículos de Agustín de la Granja “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”; Mariano Lambea “Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro” y “Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII”; Javier Huerta Calvo “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores”; y Juan José Pastor Comín “Ni Amor se libra de amor: articulación musical del texto dramático”. A estos se pueden añadir los que se centran en la obra de Lope y Calderón: Jack Sage “Calderón y la música teatral” y José María Alín “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”.

Aún cuando son mínimos los estudios concentrados en la relación de la tradición poético-musical, no debemos dejar pasar los que existen, por ejemplo los ya multicitados Josa y Lambea en sus estudios “El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro”, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*, “Music and poetry in the Libro de Tonos Humanos (1655-1656)”, “La traza con

⁵⁰ *Idem.*

que «hará la música milagros». Un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega”, “Los resortes dramáticos del tono humano barroco”, “EstrIBILLOS populares puestos en música en villancicos y romances sacros y profanos de finales del siglo XVI y principios del XVII” o “Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco”.

Ellos no son los únicos que sean dedicado al tema, pues respecto a los romances habría que añadir a Rita Golberg, “Un modo de subsistencia del romancero nuevo: Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro” y a Carlos Alberto Pérez, “Canciones y romances (Edad Media-Siglo XVIII)”; en los Tonos Humanos la magistral tesis doctoral de Rubén López Cano *De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*, los ensayos “Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente”, “Los tonos humanos como semióticas sincréticas” y muchos otros de sus trabajos⁵¹: *Música y Retórica en el Barroco*, “Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica”, “Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje”, “Musica poetica-esthesica Musica: the Baroque musical rhetoric theory as aesthetic trace”, etc.

Uno de los problemas básicos a los que se han enfrentado estos investigadores es la falta de material, los medios por los cuales se difundían las obras en esta época no lograron conservar mucho del material con el que trabajan los que se dedican a literatura antigua y si a esto sumamos que en ese entonces mucha de la música no tenía parte instrumental y los cantantes ya conocían muchas de ellas, son muy pocas partituras las que se han encontrado. Esto explica la falta de estudios y ediciones sobre géneros en particular: romances, cancioneros, tonos humanos y, por supuesto, villancicos.

Todas estas reflexiones concuerdan en la íntima relación que los autores áureos guardaron en sus obras con la música o musicalidad, pero también concuerdan en que estos autores, “artífice(s) sublime(s) de estos procedimientos en donde la música viene a ocupar plaza siempre –por naturaleza.”⁵², el tema siempre es ignorado; es por eso que ellos se dieron a la tarea, desde diferentes puntos de vista, ya sea semiótico, estructuralista,

⁵¹ Todos ellos en su página web: <http://lopezcano.org/>

⁵² Agustín de la Granja, *Op. cit.*, p. 94.

histórico o cualquier otro, de describir cómo es que la música sirve como una herramienta decisiva para dar significado a lo escenificado.

Así, tras este pequeño esbozo podemos decir, parafraseando a T. S. Eliot que dentro de la tradición tanto músicos como poetas encontraron una fuente de inspiración y la amalgama de éstas fue la que logró la popularidad de las obras: la música transformó al lenguaje poético en un nuevo cauce expresivo.

Falta aún mucho por hacer, como lo demuestra este trabajo bibliográfico, pero los primeros cimientos para entender la relación interdisciplinar que guarda la poesía con otras artes ya están puestos, esperamos que el catálogo bibliográfico siga creciendo.

OBRAS CITADAS

- Alatorre, Antonio. "Entorno a creación y tradición" en *Ensayos sobre crítica literaria*. México: El Colegio de México, 2012.
- Chaffee-Sorace, Diane. "Historical Truth in Góngora's Satirical Vision. Golden Age Spain as Depicted in Three Letrillas" en *South Atlantic Review*, 50, no. 2, 1985, pp. 17-34 en www.jstor.org/stable/3199232, última visita 28/01/13.
- Dámaso, Alonso. "Estudios y ensayos gongorinos" en *Obras completas*. Madrid: Gredos, 1972, tomo V.
- De la Granja, Agustín. "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII" en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 79-95 en www.biblioteca.org.ar/libros/141537.pdf, última visita 28/01/13.
- Eliot, T. S. "La tradición y el talento individual" en *Ensayos escogidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, Biblioteca del Estudiante Universitario.
- Ford, Robert M. "La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora" en *MLN*, 96, 1981, pp. 426-434 en <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2906358?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21101721414597>, última visita 28/01/13
- Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*, edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid: Castalia, c1994.
- _____. *Letrillas*, edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1980.
- Jakobson, Roman. "El folklore como una forma específica de creación" en *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Jammes, Robert. *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967
- Lambea, Mariano. "Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad" en <http://digital.csic.es/handle/10261/8064>, última visita 28/01/13.
- López Cano, Rubén. "Los tonos humanos como semióticas sincréticas" en http://lopezcano.org/Articulos/2001.tonos_humanos_semioticas.pdf, última visita 28/01/13.

Morel D'Arleux, Antonia. "El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora" en Pandora: *revue d'etudes hispaniques*, Nº. 1, 2001, págs. 69-82 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3159961>, última visita 28/01/13.

Navarro Tomás, T. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1972.

Querol Gavaldá, Miguel. *Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona: Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1982.

William Foster, David. "Structure in two *Letrillas* by Góngora" en *Essays in Literature*, 75, Vol. 2, pp. 105-114 en *MLA International Bibliography*, última visita 28/01/13.

Wilson, Edward M. y Arthur L-F. Askins. History of a Refrain: "De La Dulce Mi Enemiga" en *MLN*, 85, 1970, pp.138-156 en www.jstor.org/stable/2908321, última visita 28/01/13.