

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

**CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO SOBRE LITERATURA Y MÚSICA EN LOS SIGLOS DE  
ORO**

**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**

AUTOR	TÍTULO	TEMAS
<b>TRADICIÓN MUSICAL</b>		
<b>Lambea y Jaso</b>	“Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad”	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Música y poesía forman una unidad artística indisoluble en su planteamiento estético y expresivo.</li> <li>-Comparación de metodología musicológica y filológica para hacer evidentes las ausencias.</li> <li>- Una propuesta metodológica de estudio y análisis de cualquier composición poético-musical de la época necesita examinar, conjunta e interdisciplinariamente, la estrecha relación y mutua dependencia que se da entre texto musical y texto poético.</li> <li>- El comportamiento de la música que los compositores españoles más relevantes de la época utilizaron para resaltar la expresividad de los textos poéticos.</li> <li>- Tras el análisis de determinados parámetros melódicos y rítmicos de la estructura musical se llega a la conclusión de que la estrategia compositiva del músico obedece a dos planteamientos: por una parte a la (re)utilización de elementos procedentes del fondo de música tradicional o popular, y, por otra, a la inclusión de elementos de inspiración propia por parte del compositor. Incluso algunas obras pueden llegar a presentar una amalgama de ambos procedimientos compositivos.</li> </ul>
<b>Margit Frenk</b>	“Refranes cantados y cantares proverbializados”	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Muchos proverbios han sido canciones, el mundo del refranero y el de lírica popular tienen límites difusos donde se mezclan e intervienen.</li> <li>-Para demostrar esto es necesario encontrar la música de los reefernes, una de las principales fuentes será Fco. Salinas o, en su caso, Lope.</li> <li>-Al musicalizarse, el refrán sufría un cambio.</li> <li>-Hincapié en la influencia de canciones populares en mucho de los géneros áureos.</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Desde la Edad Media existió un intercambio constante entre cantares y refranes porque éstos adoptaban el esquema de la lírica popular.</li> <li>-Muchos cantares se conservan hoy día en el folklore hispánico.</li> </ul>
<p><b>Alberto Montaner Frutos</b></p>	<p>“El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Oralidad (Caparrós): la manera en que la literatura, como "acto de habla" distinto del uso "normal" de la lengua, imita en sí el acto de la elocución real y cómo dicha mimesis se asienta en la "ficcionalidad" del discurso literario.</li> <li>-(Bajtín): "dialogización" de los diversos géneros entre sí, que permite la admisión de elementos e incluso de obras de la literatura oral en el seno del texto escrito.</li> <li>-En el concepto de transmisión, surge la problemática del concepto de oralidad, entre lo escrito y lo “hablado”.</li> <li>-Separación entre producción oral y difusión oral.</li> <li>-Producción oral: satisfacer las expectativas del auditorio, papel mnemotécnico, ambas como influencias de la tradición.</li> <li>-El manejo de la tradición da también otro resultado: la poesía “al estilo popular”</li> <li>-En los siglos de oro la clave radica en la ejecución oral como medio de difusión literaria.</li> <li>-Los textos se ven afectados por este tipo de difusión en 3 aspectos: mimesis del habla, confluencia de géneros y la ejecución oral.</li> <li>-Podemos concluir que el modo de difusión del Siglo de Oro no parece haber influido directamente en la emisión, sino en la recepción.</li> </ul>
<p><b>Roderick Quiroz</b></p>	<p>“Versiones musicales de la poesía del Siglo de Oro: desde Boscán hasta Lope de Vega”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cuando la poesía se pone en música el compositor no sólo capta el lirismo y dramatismo del texto, sino que ofrece una nueva manera de explicar su sentido.</li> <li>-El poema puesto en música puede encerrar gran valor estético al igual que pedagógico.</li> <li>-Frente a lo mucho ya escrito sobre la música y el teatro del siglo</li> </ul>

XVII, muy poco existe acerca de la relación entre la música y la poesía del siglo XVI y la poesía (fuera del teatro) del XVII.  
 -Se enfoca la poesía puesta en música, por compositores contemporáneos del Siglo de Oro y posteriores que abarcan obras de poetas desde Boscán (ca. 1490-1542) hasta Lope de Vega (1562-1635).  
 -Se documentan numerosas composiciones musicales, a veces fieles a los signos poéticos, a veces más bien impresionistas y asimétricas.

## TEATRO

<b>Agustín de la Granja</b>	“La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”	<ul style="list-style-type: none"> <li>-La funcionalidad en el argumento dramático y puesta en escena de las tres voces (armonía, concento, consonancia) con el mismo valor semántico y su producción en tres dimensiones: 1) a partir de la modulación de una o varias voces, 2) a partir de uno o varios instrumentos musicales (naturalmente bien afinados) y 3) mediante la conjunción virtuosa de los elementos anteriores.</li> </ul>
<b>Mariano Lambea</b>	“Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro”	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Los cancioneros poético-musicales de los siglos XVI y XVII que contienen música polifónica presentan algunas composiciones que, posiblemente, se interpretarían en el teatro como música de carácter incidental.</li> <li>-Se discierne hasta qué punto las características internas y estructurales específicamente melódicas y rítmicas de esas obras, a la vez que el sentido de los textos que realzan, permiten asegurar su inclusión en un espectáculo teatral.</li> <li>-Hincapié en la relación estrecha y antigua del teatro y la música.</li> <li>-Se divide entre música específica del teatro y la que es incidental.</li> <li>-Lope como principal fuente para el análisis.</li> <li>-La dificultad de trabajar con la ausencia de un corpus musical.</li> </ul>
	“Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII”	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Edición de la Jácara.</li> <li>-Planteamiento poético-musical para la edición</li> <li>-El argumento lírico se desarrolla mediante íncipits poético-</li> </ul>

	<p>musicales de tonos humanos tanto populares como originales que “generan un juego entre el decir y el cantar”.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Relación entre ambos repertorios, para establecer las oportunas correspondencias, consignar las variantes y apreciar las citas intertextuales, especialmente musicales.</li> </ul>
<p><b>Juan José Pastor Comín</b> “Ni Amor se libra de amor: articulación musical del texto dramático”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-El examen detenido de las funciones de cada cantar y sus características técnicas</li> <li>-Consideración de la posible transferencia de ciertas composiciones a otras obras dramáticas</li> <li>-Se cuestiona la validez y fidelidad de las fuentes musicales así como la calidad de su interrelación.</li> <li>-Se describen características generales tanto poéticas como musicales y se relacionan con la disposición de la obra de teatro.</li> </ul>
<p><b>Jack Sage</b> “Calderón y la música teatral”</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Las intervenciones musicales en el drama de Calderón no son artificios de mera teatralidad, sino que encierran un significado alegórico indispensable para la comprensión de su drama. La interpretación de este significado hay que buscarla en la antigua filosofía de la música, tal como la exponen los mismos textos calderonianos.</li> <li>-El signo general de toda la filosofía musical ejemplificada en la obra calderoniana es el concepto platónico de la armonía. Es decir: la música es un eco de la armonía celestial; luego las intervenciones musicales en el drama calderoniano simbolizan la armonía cósmica; dicho de otra forma, la armonía divina se descubre al Hombre mediante la armonía musical; luego, las misteriosas intervenciones vocales en su drama simbolizan la Revelación divina, la misma Voz de Dios.</li> <li>-La corriente platónica respecto a la música desembocó en el siglo XVI en los escritos de los humanistas musicales. Entre la actitud de Calderón frente a la música y la de dichos humanistas, existe una evidente afinidad. En general, Calderón toma la misma actitud ética,</li> </ul>

alegando que la música sensorial, o « estética » como diríamos hoy, es la música del demonio y no es armonía; y en particular, reconoce e incorpora en su ideario el sistema humanístico de los efectos musicales. Hasta en sus libretos zarzueleros y operísticos, se muestra enfáticamente más humanístico que operista.

-Calderón merece por tanto el título de dramaturgo de la filosofía musical. Probablemente no ha habido otro tal en la historia de la literatura occidental.

**José María Alín** “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”

-Importancia de la música y baile dentro de las obras, pero ausencia de textos musicales.

-Planteamiento textual y musical: Lope recoge canciones populares de ese momento, Lope anuncia la aparición de una letra sin saber si es conocida o no, Lope introduce la canción sin ninguna indicación.

-Disposición de las canciones dentro de la obra dramática para saber cuál es su función tanto dramática como musical.

## POESÍA

**Josa y Lambea** “El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro”

-Estudiar el romancero a partir de la interdisciplina.

-Cambiar terminología de “romancero nuevo” por “romancero lírico”

-Características de este romancero: las voces ya no cantan para contar una historia, los nuevos métodos expresivos hacen que la forma estrófica esté en coherencia con la armonía musical, transformación de los contextos poéticos como el pastoril, los subgéneros difuminan sus límites, los estribillos toman mayor importancia y se le concede virtuosismo musical.

-En el desarrollo de los romances se da un proceso de servidumbre de los elementos técnicos musicales con respecto al texto, para terminar en una relación equilibrada.

-El apoyo rítmico en el que se basa la composición musical es, generalmente, el sistema acentual.

-Relación entre arte en movimiento que anima el sentido del arte

<p>“Music and poetry in the Libro de Tonos Humanos (1655-1656)”</p>	<p>estático. - “Además de su mensaje ideológico y lírico, el poema necesita hacerse sentir en su calidad musical” -A partir de la transcripción de las primeras 45 piezas del Libro de Tonos Humanos, y del estudio de su música y poesía, se establece la función e intención que tuvo el cancionero en la corte de Felipe IV. -En el ámbito musicológico se estudian diversos aspectos de la composición en lengua romance, a la luz de los tratados musicales de la época, así como los recursos estilísticos utilizados para resaltar la expresividad de los textos poéticos. -En el ámbito filológico, se ofrecen las conclusiones extraídas de su estudio métrico, de la imaginería poética y de las fuentes y referencias literarias de los mismos.</p>
<p>“La traza con que «hará la música milagros». Un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega”</p>	<p>-Ejemplo concreto de Mateo Romero: el autor se inspira en el inicio melódico de una canción tradicional para componer un tono humano, evidentemente cortesano, teniendo en cuenta, además, que el texto poético de ese tono es de Lope de Vega, quien, por su parte, glosó el primer verso de esa tonada tradicional en unas décimas. - Músico y poeta bebieron de fuentes populares, y ambos glosaron, comentaron y recrearon el íncipit tradicional. -La intertextualidad poético-musical que subyace en esa composición puede erigirse en paradigma de una manera de componer característica del siglo XVII.</p>
<p>“Los resortes dramáticos del tono humano barroco”</p>	<p>- Se analiza el repertorio del Manojuelo neoyorkino por su “asombrosa dramatización tanto musical como poética” - Durante el siglo XVII, a diferencia de lo que ocurre en Italia, donde las nuevas creaciones se centran en la realización estética, en España se desarrolla un nuevo concepto de tono humano, que se va dramatizando en su ejecución y en su elaboración, pero en el que la palabra puesta en música o cantada sigue manteniendo su peso poético-musical</p>

“EstrIBILLOS POPULARES PUESTOS EN MÚSICA  
EN VILLANCICOS Y ROMANCES SACROS Y PROFANOS  
DE FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII”

- "La poesía era, o pretendía ser, casi todo" hasta el extremo de procurar transformarlo todo en clave poética. La máxima expresión de ello, la más perfecta y acabada, vino a serlo el teatro.
- Educar a los espectadores en las nuevas corrientes poéticas mediante formas populares. De esta combinación entre lo nuevo, lo tradicional, lo culto y lo popular floreció la redondilla, la seguidilla y, en parte, el romancero lírico.
- “La fiesta cantada se convirtió en el mejor vehículo para evocar y convocar esa dimensión trascendente del todo imposible en lo cotidiano”
- Se señalan e identifican aquellos estrIBILLOS poéticos de carácter tradicional que se hallan insertados en villancicos y romances, tanto sacros como profanos, de compositores y maestros de capilla que trabajan en el entronque de los siglos XVI y XVII.
- Se reflexiona sobre la música entendida como vehículo de transmisión y fijación de esos estrIBILLOS y villancicos tradicionales.
- Parte del concepto de Reginfo para villancico y del concepto de villanesca de Covarrubias que enfatizan en factor musical.
- Los estrIBILLOS en esta época se mantuvieron por su fuerza comunicativa e ideológica.
- La glosa toma un papel muy importante porque muchos poetas la usan como recurso para partir de un estrIBILLO popular y recrearlo con su propia poética.
- El villancico literario necesitaba un procedimiento o sistema de transmisión de carácter mnemotécnico para llegar a todos y quedar retenido en la memoria colectiva, y ese vehículo de transmisión no iba a ser otro más que la música.
- Es importante el testimonio de Rengifo sobre la capacidad que tiene la música de hacer que la poesía a la que acompaña, penetre mejor en el ánimo de las personas.
- Intelectualización del arte popular: paso de lo “oral y efímero” a lo



“Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco”

“escrito y sacralizado”.

-“Sin la valiosa y doble aportación de polifonistas, vihuelistas y tratadistas de música que, por una parte, recopilaron melodías populares y las incorporaron a sus obras, y por otra, compusieron un repertorio de música original para las poesías tradicionales, sin duda, éstas no hubieran gozado del aprecio que tuvieron en su momento ni de la importancia que tienen ahora en la historia de la literatura española”.

-La hiperbolización de las formas clásicas dará paso a una transformación dinámica del modelo renacentista que irá encontrando su propio camino en la creciente expresividad de la experimentación manierista, antesala del espíritu barroco.

- El poeta y el músico ya no se contentan con recrear y comentar el villancico del período renacentista dentro de unos límites equilibrados, sino que lo van a recargar cada vez más; y esto por influencia del ambiente político y religioso que les exigirá una mayor ostentación, un mayor compromiso con su cometido social y una decidida intención propagandística.

-El villancico, en los siglos de oro, ha perdido ya su rusticidad y su perfume popular de origen. Ahora no se transmite oralmente sino por escrito; ha salido del campo para llegar a la corte, en definitiva, se ha intelectualizado y racionalizado, y en muchas ocasiones tiene ya un creador (muchas veces musical en contraposición a la colectividad creadora de las obras populares)

-En el Renacimiento, se creyó ver en la figura del hombre llano, simple e incontaminado por la civilización, una especie de encarnación neoplatónica de la bondad natural. De ahí a sublimar la canción popular que plasmaba los encantos de la vida rústica y aldeana mediaba sólo un paso; y el paso fue dado, en el ámbito de la literatura, a través de una moda que desembocó en el gusto por la poesía lírica de tipo tradicional.

		<p>-Las características que se analizan son: número de voces, números de secciones, textura, extensión de la obra y desarrollo melódico.</p> <p>-Conclusión: el proceso formal viene acompañado de uno cultural, ideológico e histórico.</p>
<p><b>Rita Golberg</b></p>	<p>“Un modo de subsistencia del romancero nuevo: Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro”</p>	<p>-El baile era uno de los tipos de intermedio que formaba parte del conjunto que constituía el espectáculo teatral del Siglo de Oro español. Así, el baile suele ser más corto y más sencillo que el entremés; está siempre en verso; como indica el nombre, tiene música y baile, y en diversas proporciones unas partes cantadas y otras habladas.</p> <p>-Era bastante corriente que el baile se compusiera a base de una canción conocida. No deja de ser interesante esta perpetuación de poesías compuestas a veces muchos años antes. En el caso de los romances adaptados a la forma del baile predominan los que se escribieron a fines del siglo XVI y principios del XVII cuando estaba en su apogeo el romancero nuevo.</p> <p>-El poeta que más parece haber inspirado a los autores de bailes es Luis de Góngora.</p> <p>-El baile como romance « en vivo », con actores, canto y música en vez de las tradicionales figuras pintadas en el retablo de algún recitador.</p>
<p><b>Rubén López Cano</b></p>	<p>“Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente”</p>	<p>-Las investigaciones sobre la música que interviene en las creaciones escénicas del XVII se divide en 2 áreas: resolución de problemas sobre el entorno y contexto histórico de las obras y la detección y recuperación y transcripción de las obras. Esto muestra la ausencia de una metodología sistemática de las obras.</p> <p>-La propuesta recae en el uso de un discurso teórico-analítico para la comprensión de funciones comunicativas y de significación de las canciones en su interacción con la representación.</p> <p>-Critica los esquemas basados en 5 categorías: métrica, disposición de rimas, tipo de rima, forma de las secciones musicales, textura</p>

musical.

-Critica la historiografía musical y la metodología de versiones y variantes, basada en la genealogía de la obra de arte.

-Propuesta de la retórica musical (construcción de significados específicos por medio de la música) para entender la relación de la música con el teatro, pero critica los topoi, estilemas y marcas.

-Preferencia de las categorías éticas sobre las émicas.