



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



Facultad de
Filosofía y
Letras

EN LA POESÍA LO INEXPRESABLE ES LO QUE CANTA

**Las letrillas de Luis de Góngora, un género poético-musical en los siglos
de oro**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

PRESENTA

ITZEL CISNEROS MONDRAGÓN

Asesora: DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	4
1. PANORAMA GENERAL	
1.1 La crítica gongorina	12
1.2 Estudios interdisciplinarios sobre los siglos de oro	19
2. TRADICIÓN Y CREACIÓN	
2.1 En torno a los términos	24
2.2 Historia del término literario	26
3. LAS LETRILLAS DE GÓNGORA	
3.1 Historia del término musical	31
3.2 Análisis de las letrillas	
3.2.1 Letrilla burlesca: “¿Qué lleva el señor Esgueva?”	47
3.2.2 Letrilla lírica: “Ánsares de Menga”	56
3.2.3 Letrilla satírica: “Cura que en la vecindad”	66
3.2.4 Letrilla sacra: “¿A qué nos convidas, Bras?”	73
CONCLUSIONES	85
BIBLIOGRAFÍA	
a) Corpus gongorino	91
b) Obras citadas	91
c) Obras consultadas	94

Y aquí estamos otra vez en algo que no es la razón, y que al chocar con la razón hace nacer a la poesía.

Alberto Blanco

Necesitamos que una voz inspirada nos recuerde que el planeta es azul, que el mundo es hermoso, y nos comunique el más que nunca imprescindible entusiasmo: no para añorar el pasado, sino para incitar el presente, y ayudar a preparar el futuro.

Robert Jammes

AGRADECIMIENTOS

A Lilián Camacho y Martha Lilia Tenorio por mostrarme el universo gongorino, a mi seminario de tesis por el apoyo, a mis profesores por siempre creer en mí, a mi familia y a mis amigos por nunca dejarme sola. Este trabajo es para ustedes.

INTRODUCCIÓN

La obra de don Luis de Góngora y Argote (1561-1627) ha tenido un sinfín de estudios que se remontan hasta su época y que tuvieron un gran auge en el siglo pasado. Sin embargo, no toda su obra ha recibido la misma atención por parte de los estudiosos; muchos de los poemas menores del poeta han quedado en las sombras. Las letrillas, por ejemplo, se encuentran entre los menos estudiados.

Podemos pensar que esto ha ocurrido debido al problema de conceptualización del término *letrilla*, al que se le confundía con otras formas estróficas, y sobre el cual hasta Jammes encontramos una propuesta trabajada: el estudioso plantea la letrilla como una manera distinta de nombrar la forma poética del villancico.¹

Respecto al villancico, en *Los villancicos de sor Juana*, Martha Lilia Tenorio resalta tres aspectos característicos: “su carácter musical, su origen popular y su apropiación por parte de los poetas cultos y su final restricción al ámbito religioso”.²

Esto me llevó a preguntarme: ¿analizando las letrillas de Góngora a partir de este parámetro de composición, llegaría yo a una mejor comprensión de las mismas, o bien, encuentro una mejor comprensión sin atender al carácter musical de éstas, tal como se ha venido estudiando?

¹ Robert Jammes (ed.) “Introducción” a Luis de Góngora y Argote. *Letrillas*, Madrid: Castalia, 2001.

² Martha Lilia Tenorio. *Los villancicos de sor Juana*. México: Colegio de México, 1999, pág. 11.

A este tipo de preguntas se ha intentado responder en propuestas muy recientes³ donde encontramos ejemplos como los madrigales, entre ellos los de Monteverdi,⁴ que se escribieron sobre los textos de Petrarca o la música compuesta para los Tonos Humanos⁵, muy estudiada por López Cano,⁶ o el ejemplo concreto de los trabajos realizados por Mariano Lambea sobre Mateo Romero,⁷ autor que 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.⁸

Dentro de estos estudios interdisciplinarios, y a luz del hallazgo del *Cancionero Musical de Góngora*,⁹ me llamó la atención la propuesta de Lambea y Josa sobre el género poético-musical como parámetro de composición en los siglos de oro.

Ambos plantean la intertextualidad poético-musical como paradigma de composición característica del siglo XVII, en la cual la música transformó el lenguaje poético en un nuevo *cauce expresivo*. El comportamiento de la música que los compositores españoles de la época utilizaron, según las nuevas ideas de la música retórica, ayudó a resaltar la expresividad de los textos poéticos.

³ Vid. Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez. “Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de oro 2008-2011”, en *Etiópicas*, núm. 8, 2012.

⁴ Vid. Pryer. “Monteverdi, two sonnets and a letter”, *Early Music*, 1997 en JSTOR.

⁵ Canciones estróficas monódicas con un acompañamiento de bajo continuo o, a veces, con tablatura para guitarra barroca. Muchas de las letras de estas canciones venían de poesías populares o romances tradicionales; sin embargo, en el siglo XVII muchos poetas famosos empezaron a escribir letras para estas canciones conservando el estilo popular.

⁶ López Cano. “Tonos humanos y análisis musical” en www.lopezcano.org

⁷ Mariano Lambea. “La traza con que “hará la música milagros”. Un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega” en www.digital.csic.es

⁸ Músico y poeta bebieron de fuentes populares, y ambos glosaron, comentaron y recrearon el incipit tradicional. Aquí tenemos a dos autores cultos, uno músico y uno poeta, que *traducen* el arte popular para englobarlo en el culto. Cada uno por su parte usa recursos de índole tradicional para sus propias creaciones, resaltando el tono popular en el que se inspiraron. Después el propio compositor hará esto con el poema de Lope de Vega, al musicalizarlo y entrelazarse con él busca conservar este tono sin perder todos los referentes y recursos cultos que usó el cordobés en su texto. En este sentido, podemos decir que el arte culto englobó al arte popular y la música de Romero englobó las décimas de Lope y dejó como resultado un Tono humano.

⁹ Editado por Miguel Querol en el Instituto de Musicología de Barcelona en 1975.

Mi propuesta es estudiar las letrillas entendidas desde el parámetro poético-musical para verificar si ello permite una mejor comprensión de las mismas; puesto que, dentro de los estudios dedicados a las letrillas, pocos son los que intuyen una doble articulación.¹⁰ Sin embargo, la relación de la poesía con otras artes no implica una metamorfosis sencilla, cada expresión artística tiene sus propias características; para nuestro análisis tendremos como punto de partida los estudios de literatura comparada con otras artes.

Pioneros en este tema fueron Warren y Wellek¹¹ que en su *Teoría literaria* problematizan esta metamorfosis. Estos teóricos proponen partir de los propósitos estéticos de una determinada época: “es evidente que el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y, por tanto, de sus relaciones estructurales”.¹² ¿Cuáles son los elementos comparables?

Emilia Pantini, por su parte, dirá que “estudiar la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los *modos* en que la relación se crea y los *hechos* que la determinan y que, a su vez, son determinados por ésta”,¹³ partiendo del punto

¹⁰ En una visión histórica de las letrillas, por ejemplo, encontramos un artículo de Diane Chaffee-Sorace (“Historical Truth in Góngora's Satirical Vision. Golden Age Spain as Depicted in Three Letrillas” en *South Atlantic Review* 51.2, 1985, pp. 17-34), para quien Góngora es un poeta sobre todo satírico a la manera de Marcial. En este análisis, que presenta una considerable cantidad de fuentes, la autora busca similitudes con otros poetas de la época y, 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” (pág. 17).

¹¹ Años después teóricos como Schmeling (*Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona: Alfa, 1984) plantearán sus propias perspectivas y análisis del problema, por ejemplo, la comparación de estilos siguiendo a Wesstein y Wölfflin o la comparación de las artes en investigaciones temáticas en relación con el interés histórico-cultural y de las que Guillén (*Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada, ayer y hoy*. Barcelona: Tusquets, 2005), habla de manera extensa.

¹² Wellek y Warren. *Teoría literaria*, ed. Madrid: Gredos, 1966, pág. 154.

¹³ Emilia Pantini en Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, pág. 224.

en el que se quedaron Warren y Wellek,¹⁴ la autora muestra el ejemplo de un análisis estructural que podemos sintetizar de esta forma:

- Dos obras que respondan a dos artes diferentes.
- Una de ella debe englobar a la segunda.
- La estructura de una se superpone a la estructura de la otra.
- La segunda estructura resalta algunos aspectos particulares de la otra.
- El fenómeno es más evidente cuando se usan dos obras influidas por una misma estructura.
- Comparando dos obras se hacen notables las intenciones e interpretación que el autor que nos interesa da a la estructura usada.

En el presente estudio trabajaré tanto con las letrillas gongorinas como con musicalizaciones que se les hicieron después, para poner en evidencia las relaciones que existieron entre ellas en su época, época en la que los juegos “literario-musicales”, que incluían las letrillas, eran muy populares.

No se trata, vale la pena subrayarlo, del único método de análisis, “pero ciertamente es el que tiene la virtud de mostrar de la manera más clara cómo dos o más artes pueden mantenerse juntas en su larga historia (europea) de cohesión, separación, reaceramiento, totalidad, transposición y colaboración”.¹⁵

¹⁴ Warren y Wellek sólo problematizan este punto sin llegar a una solución; debemos decir que la sola problematización le otorga el mérito a estos autores, pues el problema no es fácil, como bien dicen: la relación de las artes “no será un rotundo „sí” ni un rotundo „no”, sino que adoptará la forma de una intrincada estructura de coincidencias y divergencias más que de líneas paralelas” (Warren y Wellek, *op. cit.*, pág. 161).

¹⁵ *Ibidem*, pág. 223.

Hay que tener en cuenta que también entre los literatos existe una preocupación por ver más allá del material lingüístico para entender las letrillas, y que se vincula con la tradición misma de ellas:

Antonia Morel,¹⁶ por ejemplo, aborda el problema de la paremiología en las letrillas desde lo satírico, como una frontera entre la literatura y el folklore. Las expresiones paremiológicas, dice, reposan “en un sistema oral y coloquial cuyo uso repetido favorece su memorización y divulgación”,¹⁷ es decir, tienen un sentido de colectividad.

Pero su aspecto paremiológico se puede rastrear en la *tradición* no sólo satírica, sino, en este caso, en la de cancionero, como lo demuestran Wilson y Askins.¹⁸ 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*”¹⁹. Y para ejemplificar la importancia de la tradición dentro de la poesía de los siglos de oro hacen un recorrido por el estribillo “De la dulce mi enemiga” de tradición petrarquista, en el que 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*”.²⁰

Desde un punto de vista más formal, Monique Güell en su artículo “La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora”,²¹ a partir de un análisis estructural, hace

¹⁶ Antonia Morel D’Arleux. “El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora” en *Pandora: revue d’etudes hispaniques*, N° 1, 2001, págs. 69-82.

¹⁷ Morel, *op. cit.*, pág. 69.

¹⁸ Edward M. Wilson y Arthur L-F. Askins. History of a Refrain: “De La Dulce Mi Enemiga” en *MLN*, 85, 1970, pp. 138-156.

¹⁹ Wilson, *op. cit.*, pág. 139.

²⁰ *Ibidem*, pág. 144.

²¹ AISO. Actas VII, 2005, pp. 331-337 en <http://cvc.cervantes.es>

un estudio sobre la rima desde diferentes aspectos fónicos, léxicos, sintácticos, semánticos para obtener información sobre la época, los usos y las preferencias del poeta.

En este artículo la materia fónica en el poema tiene 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*.²²

Esta última cita nos regresa al origen que el villancico, y por extensión la letrilla, tiene en la poesía popular: “originalmente, el término *villancico* se aplicaba a breves cancioncillas de carácter popular y tradicional, frecuentemente de tema amoroso, emparentadas –según Menéndez Pidal– con las cantigas de amigo gallego-portuguesas, y muy cercanas a la forma de las jarchas”.²³

Sin embargo, Góngora se destaca por la creación y renovación de formas y la letrilla no queda fuera, siendo una forma que, además, en su historia pasó del ámbito popular al culto: “Le Gentil supone que el desarrollo histórico del término villancico debió ser el siguiente: inicialmente villancico significaba una cancioncilla rústica, o que trataba de un tema rústico [...] Luego estas cancioncillas irregulares empezaron a aparecer incluidas en composiciones de forma fija [...] Después, por extensión, el término llegó a denominar una canción compuesta según determinada forma estrófica”.²⁴ Así, como lo asevera Carreira, la letrilla y el romance se convirtieron en algo nuevo: “son, así, de esas obras „de quien nunca

²² *Loc. cit.* pág. 336.

²³ Tenorio. *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

se acordó Aristóteles, ni dijo nada san Basilio, ni alcanzó Cicerón”, porque asumen el riesgo de abrir caminos a lo desconocido”.²⁵

Para un *homo ludens* como Góngora, estos aspectos de la letrilla bastaron para que fuera una forma en la que quisiera incursionar, una forma tradicional atravesada por las nuevas técnicas de la época.

En el presente trabajo, teniendo también a la tradición como punto de partida, puesto que la tradición es una posibilidad de comprensión, una expresión de la comprensión del mundo, analizaré las letrillas desde una tradición que incluye tanto lo poético como lo musical para explicar las letrillas gongorinas, que en su contexto contenían las propiedades discursivas suficientes para considerarlas poético-musicales.

Para demostrar lo anterior, analizaré cuatro letrillas con sus respectivas musicalizaciones,²⁶ una de cada categoría de las propuestas en la edición de Jammes, apoyándome en el método de literatura comparada de Emilia Pantini²⁷ y en los estudios ya mencionados de Mariano Lambea y Dolores Josa.

Las letrillas escogidas son:

- a) Lírica: “Ánsares de Menga”
- b) Satírica: “Cura que en la vecindad”
- c) Burlesca: “¿Qué lleva el señor Esgueva?”
- d) Sacra: “¿A qué nos combidas, Bras?”

Gracias a este análisis confirmaré que estudiar la letrilla desde el enfoque poético-musical es significativo para su comprensión.

²⁵Antonio Carreira. “Registros musicales en el romancero de Góngora” en Góngora I-II-II, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002, pág. 78.

²⁶ Que se encuentran en el *Cancionero Musical de Góngora*.

²⁷ Vid. Pantini, *op. cit.*

Para demostrar lo anterior, en el primer capítulo estableceré un panorama general de los estudios gongorinos y de la tradición poético-musical en los siglos de oro; en el segundo expondré cómo esta perspectiva ayuda a restablecer las correspondencias entre el autor y su tradición; y, finalmente, en el tercero haré un análisis estructural de las musicalizaciones.

CAPÍTULO I

Panorama general

En esta época es imposible hablar de Góngora sin hablar de Dámaso Alonso:²⁸ no hace falta decir lo mucho que hizo por la recuperación de las *Soledades* y su autor, ni elogiar sus ediciones de la obra gongorina²⁹ sobre las cuales se sostienen muchos estudios modernos.

Este filólogo nos brindó claridad y belleza en sus *Estudios y ensayos gongorinos*, donde sus 23 artículos, divididos en cuatro secciones: cuestiones estéticas, estilísticas, textuales y crítica y recepción, muestran 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”.³⁰ La obra alonsiana, se iría completando con el tiempo³¹ y constituye, desde una mirada crítica y a partir de cuidadosos análisis como en “La simetría bilateral” o “Función estructural de las pluralidades”, la columna vertebral de lo que será la estimación de toda una generación que reivindicó a Góngora. Estos análisis técnicos, estadísticos y cronológicos se han vuelto claves para la comprensión de la poesía gongorina; su valor radica en combinarlos con las experiencias emocionales que Alonso no deja fuera debido a su ejemplar intuición poética.

Por otra parte, gracias a Alfonso Reyes, de este lado del Atlántico,³² tenemos noticia del interés americano por Góngora en esa misma época; así, pocos meses antes de 1927,

²⁸ Para un acercamiento a los antiguos críticos de Góngora *vid.* Alfonso Reyes. “Reseña de estudios gongorinos” en el tomo VII de sus *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, 1996.

²⁹ 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, Gredos, 1972.

³⁰ “Estudios y ensayos gongorinos” en *Op. cit.*, tomo V, pág. 250.

³¹ *Cfr.* *Obras completas* tomos V, VI y VII.

³² Reyes nos brinda tres principales apoyos: “Góngora en América”, “cuestiones gongorinas” y “tres alcances de Góngora” en sus *Obras completas*, tomo VII.

Reyes se dedicó a hacer una selección de varios textos publicados con anterioridad titulada *Cuestiones gongorinas*,³³ textos que, si bien él califica de bastante áridos, no dejan de sorprender por su erudición.

Dentro de éstos, se encuentra el estudio llamado “Los textos de Góngora, (corrupciones y alteraciones)”, en el que aborda la importancia de la edición y los problemas del *original* y las corrupciones, tema que, veremos, se extiende hasta los cancioneros; continuando con este mismo pensamiento parece seguir el texto “Necesidad de volver a los comentaristas”, el cual explica que “a la dificultad intrínseca de la poesía gongorina añádese la tradicional corrupción de textos”.³⁴ Con esa reflexión Reyes es de los primeros en hacer hincapié en entender al cordobés desde su contexto y recepción contemporánea. Otro de los artículos que no podemos dejar de lado es la importantísima “Reseña de estudios gongorinos”,³⁵ muy breve resumen de lo que ha sido la crítica gongorina desde el siglo XVII al XX, la cual sirve de brújula a los estudiantes.

En lo referente a la crítica gongorina actual, han llovido novedades desde los tiempos de Dámaso Alonso y Alfonso Reyes. Los más importantes, por supuesto, Robert Jammes que en 1994 se convierte en piloto de lecturas con su edición crítica de las *Soledades*³⁶ y sus *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*³⁷ y

³³ Muchos de los artículos de esta recopilación fueron escritos antes de la obra de Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925.

³⁴ Reyes, “Necesidad de volver a los comentaristas”, p. 146

³⁵ En *Obras completas*, tomo VII.

³⁶ Madrid: Castalia, 1994.

³⁷ Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Antonio Carreira primero con la edición de los romances gongorinos³⁸ y sus *Gongoremas*³⁹ y ahora con su edición de la obra completa del poeta.⁴⁰

En el prólogo de sus *Études*, Jammes 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 Angélica 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*”.⁴¹ Jammes examina, describe y clasifica los temas abordados por Góngora para encontrar su significación más profunda: se trata de encontrar la verdadera propuesta del autor desde sus propias preocupaciones. Es una obra que complementa de manera radiante los estudios estilísticos de sus predecesores.

Por su parte, Carreira, desprendiendo parte de la investigación hecha para su edición de los romances, saca a la luz *Gongoremas*,⁴² titulados así un poco en broma, otro poco en homenaje al formalismo literario del que es heredero. Esta obra está dividida en cinco partes: crítica y transmisión textual, etopeya y entorno, las *Soledades*, los romances y fama póstuma. La erudición, cuidado y amor a la poesía de Carreira cobran forma en cada uno de los artículos; sin embargo, son de destacarse “Góngora después de Dámaso Alonso”, revisión de los discípulos de Alonso y la influencia que éste ejerció en los hispanistas, y “El yo de Góngora”, donde se reflexiona sobre la objetividad gongorina y la singular postura

³⁸ Góngora y Argote, *Romances*; edición crítica de Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

³⁹ Barcelona: Península, 1998.

⁴⁰ Góngora, *Obras completas*, edición y prólogo de Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.

⁴¹ Robert Jammes, “Préface” en *Études*... p. VII.

⁴² Antonio Carreira, *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998.

que el yo lírico toma en el poema; finalmente, “Las *Soledades*: tareas pendientes” demuestran lo mucho que queda por hacer en la crítica gongorina, y no podemos decir que no nos reconforta oír a uno de los pilares de la crítica gongorina decirlo.

Ambos filólogos opinan, dando un paso más a la crítica consagrada de Dámaso y Reyes, 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 alusión⁴³ y el conceptismo,⁴⁴ y, agrega Jammes, en la sutileza con la que se tejen los recursos estilísticos con el tema y que se traslucen en la versificación.⁴⁵

No hay que olvidar que estos gongoristas modernos, sobre todo Jammes, rescatan de manera importante a los comentaristas antiguos y por lo tanto la polémica y recepción cortesana que tuvo Góngora en su época, línea que han seguido otros estudiosos.⁴⁶

Estos cuatro amantes de la poesía, Alonso, Reyes, Jammes y Carreira, son los representantes de una *summa* gongorina, es decir, una recopilación de muchos autores que a lo largo de más de 300 años⁴⁷ nos permiten acercarnos al taller de Góngora y deleitarnos descifrando la complejidad de sonidos, ideas, colores y sensaciones del mundo gongorino.

A ellos han venido a sumarse importantes estudiosos y eruditos que nos demuestran que aún nos queda mucho por descubrir, para lo cual me di a la tarea de hacer una búsqueda bibliográfica,⁴⁸ a partir de la cual intentaré dar cuenta de los trabajos más actuales, pues existen otros textos que ya se han encargado de los textos más consagrados.

⁴³ Vid. D. Alonso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *op. cit.*

⁴⁴ Vid. *Soledades*, edición de Jammes, p.119- 120.

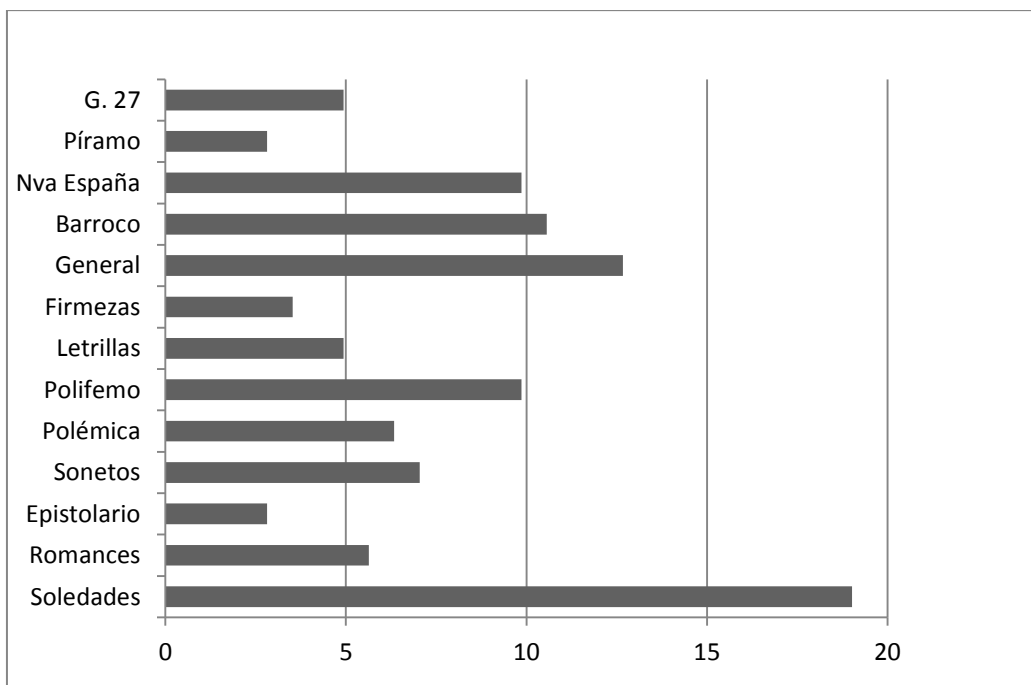
⁴⁵ *Ibidem*, pág. 143.

⁴⁶ Por ejemplo, Eunice Joiner Gates o Manuel María Pérez López, Joaquín Roses, sobre todo.

⁴⁷ Dentro de estos investigadores en el XX tenemos, por ejemplo, a Miguel Artigas, Lucien Paul Thomas, Jorgen Guillén, entre otros.

⁴⁸ En las bibliotecas de la UNAM y el Colegio de México, además de en bases de datos electrónicas (Jstor, MLA, Dialnet y Google académico).

Expongo los resultados en la siguiente gráfica que presenta el porcentaje de estudios que encontré sobre la obra gongorina.



Cuadro 1. Estudios gongorinos

La gráfica de arriba hace evidente que muchos de los críticos 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.⁴⁹ 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*, editado por Francis Cerdan; *Crepúsculos pisando: once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, edición 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*

⁴⁹ Para la ficha completa veáanse las fuentes consultadas, al final del presente trabajo.

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*.

Tal como lo exponemos en la gráfica anterior, entre estos poemas, y el “romance de Angélica y Medoro” y la “fábula de Píramo y Tisbe”, se encuentra el 70% de la crítica actual, mucho de lo cual se centra en la polémica que desató en su tiempo el poeta cordobés o en resolver pasajes que aún hoy 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. Especial atención han recibido los trabajos sobre la influencia del poeta en la cultura novohispana en los trabajos de Menéndez Plancarte, Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio.

Un terreno amplio entre los antiguos comentaristas fue el de la imitación y las fuentes de Góngora. Este terreno ha crecido actualmente y aunque algunos críticos se hayan restringido a referir fuentes de Góngora, otros más afortunados han aprovechado estos datos para reflexionar sobre la resignificación que Góngora consigue, no ya imitación sino

alusión;⁵⁰ dentro de estos parajes cabe mencionar la polémica sobre la presencia o ausencia de mitología: para Jammes, por ejemplo, la mitología se limita a la secuencia narrativa, criticando a aquellos que le niegan a Góngora la capacidad de mirar a su alrededor y creen que su poesía sólo es un eco clásico; mientras que Alatorre expone claros pasajes en las *Soledades* con alusiones literarias y no experiencias inmediatas, concluyendo, pues, que ambas visiones son erróneas.

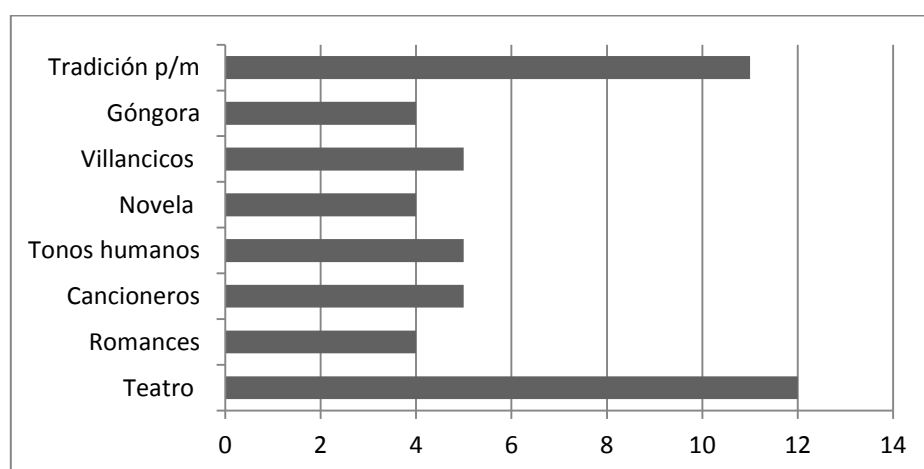
En cuanto a sus otros poemas, podemos decir que los romances han tenido su defensa con la edición de Carreira y, aunque no es el caso de todos, los sonetos parece que empiezan a recobrar el interés perdido. Pero la obra de Góngora no termina ahí. El teatro y las letrillas han sido relegadas al olvido; dentro de toda nuestra búsqueda bibliográfica sólo encontramos los estudios sobre *Las firmezas de Isabela*, de Laura Dolfi y “Honor y burguesía en *Las firmezas de Isabela*”, de Ysla Campbell, y los 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 *Las Firmezas...* 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 las letrillas, siendo los más los que estudian las letrillas satíricas o las letrillas en general.

⁵⁰Jammes, *Études*, pág. 698 y Alatorre en “Notas sobre las *Soledades*, a propósito de la edición de Jammes”, pág. 74.

Por su parte, los estudios interdisciplinarios enfocados en la relación música y poesía en los siglos de oro, en la actualidad, han ido tomando fuerza. Los más importantes escritos sobre el tema pueden contarse desde hace 25 años; entre los investigadores más sobresalientes tenemos a Mariano Lambea y Dolores Josa, quienes desde Barcelona han impulsado este tipo de trabajos.⁵¹

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



Muestra de ello 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* y *Nuevo 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

⁵¹ Muchos de los trabajos de estos investigadores pueden encontrarse en digital.csic.es, el repositorio institucional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

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 súmase 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*.

Los trabajos enfocados en la relación entre música y poesía en los siglos de oro no son tantos como esperaríamos⁵² y la mayoría de ellos, como ya lo dijimos, se enfocan en la tradición poética pero también en el teatro (ver figura 2). 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 Belén 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

⁵²La búsqueda bibliográfica se realizó en las mismas bibliotecas y bases de datos que lo referente a los estudios gongorinos y sólo se encontraron 50 estudios.

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”.⁵³

Todos estas pesquisas concuerdan en la íntima relación que los autores áureos guardaron en sus obras con la música o musicalidad, pero también concuerdan en que en estos escritores, “artífice(s) sublime(s) de estos procedimientos en donde la música viene a ocupar plaza siempre –por naturaleza.”,⁵⁴ dicha relación siempre es ignorada; por eso ellos se dieron a la tarea, desde diferentes puntos de vista, ya sea semiótico, estructuralista, histórico o cualquier otro, de describir cómo es que la música sirve de herramienta decisiva para dar significado a lo escenificado. Profundizaremos en esto más adelante.

Uno de los problemas básicos a los que se han enfrentado estos investigadores es la falta de material, ya que 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 la música no solía tener parte instrumental y los cantantes conocían muchas piezas sin requerir, por ello, de apoyo escrito, se han encontrado muy pocas partituras, esto explica la falta de estudios y ediciones sobre géneros en particular: romances, cancioneros, tonos humanos y, por supuesto, villancicos y letrillas.

No obstante, 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-

⁵³Para ver la reseña de algunos de estos artículos *vid.* Cisneros Mondragón, “Catálogo bibliográfico...”, Repositorio FFyL/UNAM, 2012.

⁵⁴ Agustín de la Granja, *op. cit.* pág. 94.

1656)”, “La traza con 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”.

Y ellos no son los únicos que se han dedicado al tema. Respecto a los romances habría que añadir a Rita Goldberg, “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 trabajos:⁵⁵ *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”, entre otros.

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”,⁵⁶ y lo ejemplificarán en una gran cantidad de géneros: canciones, romances, letras y muchas más tipologías populares.

⁵⁵ Todos ellos en su página web: <http://lopezcano.org/>

⁵⁶ Lambea, “Música para textos poéticos...” en Beatriz Mariscal (ed.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. "Las dos orillas"* (Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de

De esta visión diferente sobre cómo se relacionan las artes 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 los estudios revisados 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, en estudiar “el comportamiento de la música que los compositores españoles más relevantes de la época utilizaron para resaltar la expresividad de los textos poéticos de ingenios como Lope, Góngora, Hurtado de Mendoza y muchos poetas anónimos”.⁵⁷

Los elementos estructurales de la música (melódicos, armónicos 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 reconstruir el folklore, de ideal colectivo, con la inclusión de elementos creativos individuales. En el siguiente capítulo expondré la relación entre estos elementos.

2004). México: Fondo de Cultura Económica; Asociación Internacional de Hispanistas; Tecnológico de Monterrey; El Colegio de México, 2007, vol. II, pág. 641.

⁵⁷*Idem.*

CAPÍTULO II

Tradición y creación

En su artículo “En torno a creación y tradición”,⁵⁸ Antonio Alatorre opone dialécticamente dichos elementos. La creación es, al mismo tiempo, un “máximo de personalidad y máximo de impersonalidad: lo universal y lo individual, lo general y lo individual”.⁵⁹ De este modo Alatorre hace ver que ambos conceptos se complementan y se recrean, como lo dijera T. S. Eliot:

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 esfuerzos.⁶⁰

Más adelante, en el mismo ensayo, Alatorre hace una comparación entre *langue y parole* en el terreno de la creación, metáfora que Jakobson años antes había utilizado para explicar el folklore.⁶¹ La tensión existente entre la tradición y la creación, ya sea de forma individual como en Eliot o de forma colectiva como en Jakobson, es el equilibrio histórico entre poder “tocar fibras ya existentes” y crear otras únicas: “el sentido histórico envuelve una percepción, no sólo de la pretericidad del pasado, sino también de su actualidad. [...] Este sentido histórico, que es un sentido de lo intemporal como de lo temporal y de ambos a la vez, es lo que hace que un escritor sea tradicional. Y es, al mismo tiempo, lo que da a un

⁵⁸ “En torno a creación y tradición”, *Ensayos sobre crítica literaria*, 1a ed. corr. y aum.. México: El Colegio de México, 2012.

⁵⁹ *Op. cit.*, pág. 27.

⁶⁰ T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, pág.65.

⁶¹ Jakobson, “El folklore como una forma específica de creación” (*Ensayos de poética*, FCE, 1977). Su análisis se centra en la distinción de folklore y literatura a partir de la dicotomía saussureana de “lengua” y “habla”. El folklore corresponde a la lengua, que es social, y la literatura corresponde al habla, que es individual. Para él, 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.

escritor una conciencia más exacta de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad”.⁶²

La tradición es “lo eterno en el hombre” y lo que, a la vez, nos permite ser únicos dentro de una colectividad. Ningún artista –nos dice Eliot en la misma obra– tiene sentido completo en sí mismo. Su obra y la significación de ésta siempre estarán en relación simultánea con los artistas de otros tiempos; la conciencia y expresión de ser parte de un todo es lo que forma la individualidad.

En España la cuestión entre la tradición y creación se concreta en el caso de la poesía folklórica: para Menéndez Pidal, una de las características constantes de las letras hispánicas es su inclinación por 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”.⁶³

La poesía popular es por naturaleza tradicional, para que sea aceptada por la colectividad debe ajustarse a los modelos ya conocidos por esa sociedad; sin embargo, a lo largo de la literatura hispánica han surgido poetas capaces de combinar las viejas formas y temas de la tradición con nuevos autores “capaces de impresionar la imaginación del pueblo”.⁶⁴ Entre ellos, por supuesto, un caso paradigmático es el de los poetas áureos, desde Lope de Vega hasta Góngora. Eso, también, 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 coíné musical donde todo se amalgama: lo culto con lo popular; la inspiración propia con la cita intertextual o el préstamo ajeno; el tópico o lugar común con

⁶² Eliot, *op. cit.* pág. 66.

⁶³ Alatorre, *op.cit.*, pág. 38.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 40.

el recurso expresivo original, ya sea buscado conscientemente o hallado imprevistamente.⁶⁵

Y es el caso de la letrilla:

Para entender el cambio en el tipo de composiciones a las que podía referir el término, particularmente lo que en el siglo XVII se consideró villancico, es fundamental tener en cuenta la actitud del autor de villancicos cultos: mientras que el que compone un villancico de tipo popular no quiere „sino continuar modestamente el cantarillo, respetando las más de las veces su espíritu y su tono“, el que compone un villancico culto toma el cantarillo como tema de sus propias reflexiones y el villancico „es para él una creación en la que vierte, si no originalidad, sí pericia de poeta“.⁶⁶

Esta forma poética es, pues, un ejemplo que revela la oposición entre tradición y renovación y lo que un poeta puede hacer añadiendo la tradición a su proceso creador. Como diría Eliot, el poeta “debe también estar familiarizado con el hecho evidente de que el arte jamás mejora, pero que el material del arte no es jamás el mismo”.⁶⁷ La poesía de los siglos de oro es la representación del “máximo de impersonalidad”, el máximo de colectividad donde se introduce la propia individualidad.

Respecto a la historia del término, como ya lo hemos dicho, éste se remonta a la tradición popular y de ahí su confusión: “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”.⁶⁸

La confusión que se plantea al definir las letrillas es de carácter principalmente estructural entre éstas, los romances y las décimas.

⁶⁵ Lambea, “Tradición...”, pág. 642.

⁶⁶ Tenorio, *op. cit.*, pág. 15.

⁶⁷ Eliot, *op. cit.*, pág. 67.

⁶⁸ Jammes (ed.) *Letrillas*, Madrid: Castalia, pág. 7.

Otro problema planteado por Jammes es la denominación de la forma métrica: se tiene la certeza, atendiendo las obras completas y epístolas del poeta, de que Góngora las llamaba letrillas, sin embargo en colecciones misceláneas 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 que 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.⁶⁹

El rastreo histórico que hace Jammes sitúa la letrilla desde la *canción de tipo tradicional*, con 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).

A este desconcierto formal de los antiguos editores podemos adherir el temático por parte de los teóricos modernos. 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 al que Jammes se aboca es la distinción entre lo satírico y lo burlesco. Para resolverlo el estudioso parte del origen y no de sus objetivos, ya que esto es lo 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”.⁷⁰

⁶⁹ T. N. Tomás, *Métrica española*, p. 535.

⁷⁰ Jammes, *op. cit.*, pág. 21.

Estos conceptos, dice Jammes, se refieren a la relación de la poesía con el sistema de valores al que se suscriben: “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”.⁷¹

Las letrillas, sobre todo de estos géneros, causaron gran revuelo en su época, como bien lo señala Antonia Morel, y se calificaron de “obscenos y deshonestos”. Lo más escandaloso, como lo dice el jesuita Juan de Pineda, es lo fácil que resulta aprenderlos por su carácter *oral y musical*: “es significativo observar que los reproches contra las *letrillas* reposan sobre todo en el aspecto repetitivo del *estribillo* que permite una libre y rápida divulgación”;⁷² así, por considerarlas peligrosas para el vulgo, fueron prohibidas por la inquisición.

Este carácter sonoro es el que rescatamos en este trabajo: “*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 questions of poetic structure*”.⁷³ Además de esta homogeneidad a nivel estructural hay que recalcar 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"*”.⁷⁴

⁷¹ *Idem.*

⁷² Morel, *op. cit.*, pág. 75.

⁷³ David William Foster, “Structure in two *Letrillas* by Góngora”, pág. 105.

⁷⁴ *Idem.*

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.⁷⁵

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.⁷⁶

Los autores revisados hasta aquí, 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, 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; puesto que:

El medio expresivo de una obra de arte (término discutible y poco afortunado) no es simplemente un obstáculo técnico que el artista haya de superar para expresar su personalidad, sino un factor performado por la tradición y que tiene un poderoso carácter determinante que configura y modifica la formación y la expresión del artista, el cual no concibe en términos mentales generales, sino en función del material concreto; y el medio concreto tiene su historia propia, muy distinta no pocas veces de la historia de cualquier otro medio.⁷⁷

⁷⁵ Morel dirá que, aunque no cabe duda de la individualidad de la voz, el estribillo convierte un “yo” en un “nosotros”.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 106.

⁷⁷ Wellek, *op. cit.*, pág. 154.

Hay que entender las letrillas, pues, desde su propio medio expresivo. La musicalidad de una palabra es, por así decir, un punto de intersección: surge primero de la relación con las palabras que la preceden y la siguen inmediatamente (y de modo indefinido en su propio contexto, es decir, en su tradición), y de otra relación, sólo cuando hay una estabilidad en el lenguaje sobreviene un desarrollo musical, en sentido y forma. El poeta que se establece en esa intersección es, por tanto, el poeta capaz de oír la música de las palabras. Las letrillas gongorinas muestran en este equilibrio algo que va más allá de la música y la poesía.

CAPITULO III

Las letrillas de Góngora

Historia del término musical

Para entender la relación, creación y reinterpretación que Góngora hace de la forma de la letrilla haré un breve recorrido por la historia musical del villancico.

La estructura musical del villancico tradicional, se puede decir, en principio, que es una forma española que comparte características con el *virelai*⁷⁸ francés.

Para entender esta forma, forma polifónica, debemos remontarnos al surgimiento de las nuevas corrientes en el siglo XVI y al nacimiento de los estilos nacionales en esta época.⁷⁹

Dice Grout en su *Historia de la música occidental*:

Aunque los compositores franco-neerlandeses estuvieron diseminados a través de toda Europa occidental a comienzos del siglo XVI y el suyo era un idioma musical internacional común, cada país tenía, asimismo, su propia música distintiva, ciertamente mejor conocida y probablemente más disfrutada en realidad por la mayor parte de las gentes [*sic*], que el arte erudito de los septentrionales. Gradualmente, durante el curso del siglo XVI, esos diversos idiomas nacionales adquirieron importancia y, finalmente, hicieron que el estilo de los países bajos se viera modificado por diferentes categorías.⁸⁰

Así tuvieron lugar las formas polifónicas fijas características de cada país. En el caso de España, a finales del siglo XV y en el desarrollo de todo el XVI, así como en Alemania, Francia o Italia, “surge en la península una escuela nacional de composición polifónica que,

⁷⁸ 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.

⁷⁹ Para ver el desarrollo de la polifonía y del “ars nova” impulsado por músicos como P. de Vitry o Guillaume de Machaut, famoso por el desarrollo de las formas fijas polifónicas francesas, la *chanson*, el *rondeau*, la *ballade* y el *virelai*, el cual tiene íntima relación con el villancico español, *vid.* Pola Suárez, *Historia de la música*, Buenos Aires: Claridad, 2007 o Donald Jay Grout, *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza, 2001.

⁸⁰ Grout, *Historia de la Música Occidental*, pág. 254.

derivada de aquellos ilustres modelos, incorporó elementos populares que conviven con el estilo foráneo”.⁸¹

Ya para el siglo XVII estas formas han sido experimentadas⁸² y difundidas a tal grado que, como dice Wolf, “es éste el siglo de la ópera incipiente, de la zarzuela y comedias, de los tonos humanos, de los villancicos, madrigales, canciones, letras sonetos, tonadas y letrillas, sonadas y cantar de sala y cuatros de empezar...”⁸³

Dentro de estas formas nacionales, el villancico toma especial importancia al ser el primer género polifónico popular en España⁸⁴ que se incluyó dentro de los maitines medievales.

En la liturgia medieval los maitines navideños no tenían una importancia sobresaliente, pero en el Renacimiento, en los albores del siglo XVI, hubo un cambio que trascendería hasta los siglos siguientes: “la de sustituir los responsorios⁸⁵ litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana (...) y [que] muy pronto se hicieron muy populares entre el pueblo, que acudía en masa a oírlos, es decir, a oír las canciones en castellano, no los salmos, las lecturas, etc., en latín y canto llano”.⁸⁶

Entonces cambia la recepción de dicha forma, al llegar incluso a ser prohibidos en la liturgia y criticados por músicos como Cerone,⁸⁷ la explicación es bastante simple y parte de los elementos populares que le son añadidos, además de ser escritos con un estilo más

⁸¹ Pola Suárez. *op.cit.*, pág. 101.

⁸² Esta es la época en la música rivaliza con la poesía en el arte de expresar afectos (*Vid.* Rúben López Cano, *Música y retórica en el barroco*)

⁸³ J. Wolf, *Historia de la Música*, Barcelona: Labor, 1949, pág. 403.

⁸⁴ “[El villancico] es, sin lugar a dudas, la forma predominante, en unos documentos exclusiva; tal es el caso del *Cancionero de Uppsala*; en otros, como en los dos primeros y en Vázquez en un porcentaje aplastante” (Samuel Rubio, *Historia de la música española*, Madrid: Alianza, 2004, vol. 2, pág. 90).

⁸⁵ es una pieza cuya ejecución tiene lugar después de una lectura, con la finalidad de favorecer una breve mediación sobre el contenido de ésta. (Rubio, *op. cit.*, pág. 87).

⁸⁶ López-Calo, *Historia de la música española*, Madrid: Alianza, 1988, pág. 113-114.

⁸⁷ *Apud.* López- Calo, *op. cit.*, pág. 118.

bajo por no ser en latín: “Cuando el motete está destinado a la iglesia se piensa en un público de fieles que ha de escucharlo; pero cuando el motete se convierte en un arte "social" se piensa más en el agrado y diversión de los propios cantores que en un auditorio, lo cual volverá a ocurrir en la época del madrigal, que tiene su fuentes en el motete profano y en el popularizado”.⁸⁸

Varias consecuencias se deducen: la libertad de creación se expande y encaja perfectamente con el pensamiento renacentista. Aun cuando su origen es popular (el término villancico deriva de villano), fue muy cultivado por poetas y músicos de la corte:

En sus manos alcanzó la gracia y el donaire de un arte consciente. Merced a una flexibilidad innata dentro de los límites de una forma bien definida, el villancico se ofreció a los contrapuntistas españoles de los últimos años del siglo XV y primeros del siglo XVI como un medio perfecto para practicar la nueva técnica. Ésta flexibilidad, dentro de un molde conocido, es resultado de su largo y amplio desarrollo como forma popular, fuertemente arraigada en la tradición peninsular.⁸⁹

Ahora bien, en cuanto a la definición de la forma musical del villancico, para un primer acercamiento la definición de Grout nos sirve: “breve canción estrófica con estribillo que solía tener el esquema aBccaB. Su melodía principal se hallaba en la voz superior; estaba probablemente destinado a ser ejecutado por parte de un solista con acompañamiento de dos o tres instrumentos”,⁹⁰ o como veremos más adelante para 3, 4 o más voces. A esta definición López-Calo agrega que “la tonada suele ser a solo o a pocas voces, la responsión

⁸⁸ Salazar, *La música en España*, Buenos Aires: Espase-Calpe, 1953, pág. 123.

⁸⁹ *Cancionero de Upsala* / introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana; transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay; con un estudio sobre "El villancico polifónico" de Isabel Pope. 2a ed. México: El Colegio de México, 2000, pág. 15.

⁹⁰ Grout, *op. cit.*, pág. 260.

para todo el coro –seis voces es lo más común, pero también hay muchas a siete, e incluso más, como también hay algunas a menos voces–, las coplas casi siempre a solo”.⁹¹

Cinco son los cancioneros que concentran casi todo el repertorio vocal profano: Cancionero de la Colombina, Cancionero de Palacio, Cancionero de Upsala; Recopilación de Sonetos y villancicos a 4 y a 5, de Juan Vázquez, y Cancionero de la Casa de Medinaceli, nos basaremos en sus características para poder explicar las propiedades de los villancicos.⁹²

Desde el punto de vista técnico se aprecian dos corrientes en estos Cancioneros: “una más complicada, como más dependiente de la escuela neerlandesa cuyo representante originario es Juan de Urrede, y otra indígena, más sencilla, casi totalmente despojada de abalorios musicales, para quedarse con una indumentaria de líneas verticales, traducidas por meros acordes”.⁹³ Podríamos agregar una tercera de la cual habla Querol en el Cancionero de la Casa de Medinaceli y que es el más alejado de los recursos populares.⁹⁴

Dentro de esta clasificación, por una parte tenemos “la ejecución simultánea de los cantantes con el tejido de las voces, el empleo de la imitación canónica y los otros artificios del contrapunto crean un interés musical finamente desarrollado, que reemplaza las repeticiones alternativas de la forma monódica”,⁹⁵ como en el siguiente ejemplo:

⁹¹ López- Calo, *op. cit.*, pág. 115-116.

⁹² Para ver las características de los diferentes cancioneros ver Querol, "Introducción" *Villancicos polifónicos del siglo XVII*.

⁹³ Rubio, *op. cit.*, pág. 91.

⁹⁴ Hay que tomar este último tipo de Cancionero con cuidado: “Es de señalar que la vida de esta pequeña forma lírica abarca todo el desarrollo de la cultura. Bien percatados de este hecho los poetas y músicos del Renacimiento, así como los del Siglo de oro, nunca privaron al villancico de su carácter popular; y aún más, este sabor popular lo buscaron tanto el músico como el poeta” (Pope, *op. cit.*, pág. 15).

⁹⁵ Isabel Pope, *op. cit.*, pág. 15.

XXIV

Ya ce rra-das son las puer-tas de mi vi-da y la llaves
 son las puer-tas ya ce rra-das de mi vi-da

(Nº 186 del C. de P.)

ya per-di da. Tie-ne-las tan-bien ce rra-das el
 no tie-ne nin-gun te-mor que

por-le-ro de A mo r.
 de mi se-an que bra-da s.

D.C.

Por otra parte, al lado de este villancico, que se encuentra en los albores del barroco, también se continuó el desarrollo de viejos temas y de viejas formas de ejecución.

En el siguiente ejemplo (figura 4), tenemos reminiscencia de lo que con seguridad fue una canción de romería. Los primeros versos hablan de una de esas fiestas; el tema es el de la serranilla y que Geiger⁹⁶ la relaciona con el “Pangue lingua”⁹⁷ mozárabe.

⁹⁶ *Ibidem*, pág. 37.

⁹⁷ Himno eucarístico para la festividad de Corpus Christi que expresa de manera concreta la doctrina de la Transubstanciación.

XXV

Men-gu la _ del Bus - tar, que yo nun ca vi se - rra - na

(Nº 380
del
C. de P.)

de tan bo - ni - co bai - lar. - - - Yo me i - ba, la mi se -
vi an - dar U - na se -

ma - dre a San - ta Ma - ría - a del Pi - no. Sa - ya tra - i -
rra - na bien a cer - ca del ca - mi - no.

a pre - la - da de un ver - de flo - renti - no bien a - lla - la vie - ra an -

dar gun - ri - an - do su ga - na - do y di - en - do es - te can - tar.

D.C. los demás rigás

Lo interesante de este género es que, como dice Rengifo, "el villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos, pero éste sólo para música".⁹⁸ Esto es algo que se rescata en el siglo XX en estudios como el estudio de Querol sobre los *Villancicos polifónicos del siglo XVII*: "mientras los musicólogos se obstinasen en estudiar las formas musicales antiguas como inseparables del texto con que se cantan jamás se llegaría a ninguna parte".⁹⁹

⁹⁸ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española: con una fertilissima silva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, un divino estímulo del amor de Dios*, Valladolid: Maxtor, 2007, pág. 44.

⁹⁹ Querol, *op. cit.*, pág. VII.

Al contrario, no se trata de una separación ontológica, sino sólo operativa para poder encontrar las diferencias y las semejanzas entre la forma literaria y musical de los villancicos. Por ejemplo, la ambigüedad en la definición de formas queda resuelto cuando Querol afirma que aunque en lo literario se puede tener una multitud de formas, todas ellas son musicalizadas por un número mínimo de formas:

Como músico yo no veo en él más que una composición que consta de tres partes o períodos más o menos cortos o extensos, según el estilo y la época: estribillo, copla y repetición del estribillo. Y los propios compositores de la época, los músicos que crearon estos villancicos tampoco veían otra cosa. [...] Ningún literato ni persona culta alguna confundiría jamás, literariamente hablando, una canción o un villancico con un romance. Y no obstante los pocos romances que en el *CMP* llevan estribillo, el músico los ha tratado como villancicos [...] del período barroco son en un 95 por 100 romances con estribillo, literariamente hablando, pero villancicos desde el punto de vista musical.¹⁰⁰

Esto también lo podemos observar en la definición del *Diccionario de Música de Harvard*: "El diagrama adjunto (fig. 5) ofrece dos esquemas habituales. En el primero, el esquema de rima de la vuelta concuerda con el estribillo. En el segundo, una rima de la mudanza pasa a la vuelta, con el resultado de que el regreso a la música del estribillo comienza antes del regreso a sus rimas. En algunos ejemplos, la vuelta repite literalmente el último o los dos últimos versos del estribillo, en cuyo caso contrae ambos".¹⁰¹

¹⁰⁰ *Idem.*, confróntese con lo que dice el *Diccionario Harvard*: "Al mismo tiempo, la adición de estribillos a la forma del romance contribuye a una mezcla de las formas musicales del villancico y el romance, y las fuentes de la época a menudo califican de villancicos obras que pueden tildarse con mayor propiedad de romances con estribillos añadidos. Este tipo de obras pueden también denominarse tonada o tono humano." (Micheal Randel (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza, 2009, *sub voce* "villancico").

¹⁰¹ *Idem.*

	Estribillo	Copla	
		Mudanza	Vuelta
Música	A	BB	A
Texto	ABB	cdcd	abb
	ABB	cdcd	dBB

Aun cuando vemos que en el esquema el texto se mueve según las características que hemos descrito del villancico, la música sólo tiene tres partes a desarrollar.

Sintetizando, entonces, la única definición villancico musical que es constante en todas las fuentes es la que lo estructura en dos elementos: estribillo y coplas. Y a la que para este estudio agregaremos que "es una forma musical abierta en los tres pequeños periodos o partes de que se compone: el estribillo o refrán, la copla y la repetición del estribillo. Al decir forma musical abierta, quiero decir que el estribillo musical puede admitir o acoger dos, tres y cuatro versos o los que sean (en el siglo XVII hay estribillos de hasta 30 versos) y con la estructura métrica y de rima que se quiera".¹⁰²

Dividiendo, como los teóricos de la música, entre la copla y el estribillo, observemos primero qué pasa con la copla en cuestión melódica:

Para el músico la copla es el segundo período musical del villancico, periodo que en un 75 por 100 es distinto musicalmente del estribillo, pero que también muchas veces, tanto en el *CMP* como en el de Upsala, tiene la misma música del estribillo o está elaborada con el tema de éste. La llamada "vuelta" de los literatos se canta con la misma música del estribillo; musicalmente hablando, la "vuelta" es el mismo estribillo, razón por la que, en la ejecución de los villancicos, los músicos no repiten el estribillo literario al final del villancico...¹⁰³

¹⁰² Querol, *op. cit.*, pág. VII.

¹⁰³ *Ibidem*, pág. X.

En el *Cancionero de Upsala* se encuentran algunos ejemplos (figura 6 y 7) donde los compositores utilizan la misma melodía para ambas partes del villancico con un pequeño giro armónico o contrapuntístico para hacer notar las dos partes. “Este procedimiento, al mismo tiempo que confiere gran unidad a la obra, ofrece una gran facilidad de asimilación por parte de quien los escucha, ya que el villancico entero, en estos casos, viene a ser un “*lied*” polifónico con variaciones”.¹⁰⁴

[19]

[10]

¹⁰⁴ Ibidem, pág. XI.

mal va en e
va en e
va en e

Al ta es ta
na ce la
Al ta es ta
na ce la

pe ña, ri be ras
e lla y el tre
pe ña, ri be
e lla y el tre

ri do,
ras del ri
vol flo ri

Por su parte el estribillo tiene un desarrollo aún más rico que la copla:

En los siglos XV y XVI existe una visible proporción y equilibrio entre la extensión y el espíritu del estribillo y la extensión y el espíritu de la copla. Pero en los romances y villancicos del s. XVII el período musical del estribillo, tanto si tiene el número tradicional de tres o cuatro versos, como si llega a tener hasta treinta, siempre es de tres a nueve veces más extenso que el período musical de la copla. La música de ésta acostumbra ser dentro de lo que cabe en la música del XVII, un poco austera, mientras que el estribillo es desbordante y exuberante en su desarrollo temático abundando en la repetición de palabras. Muchas veces también el estribillo y la copla llevan compás diferente.¹⁰⁵

En los cancioneros *de la Colombina* y *de Palacio*, ya se veía el particular uso que se le podía dar al estribillo. En algunos villancicos, a veces, a causa del tema, en las coplas se nota alguna reminiscencia del estribillo, puesto que el compositor comentaba, en las coplas

¹⁰⁵ *Idem.*

musicales, al igual que el poeta, la sentencia del estribillo. Además en esta época se hace evidente que, como la forma literaria, la melodía también podía tener un origen popular.

En el *Cancionero de Palacio* encontramos, por ejemplo, que en algunos casos el estribillo se compone de dos frases y la estrofa de una, mientras que la vuelta y el último verso de la copla se cantan con la misma música que el estribillo,¹⁰⁶ tal como lo dice Querol, ambas estructuras se desarrollan de manera diferente:

The image shows a musical score for a piece titled 'C. de P.' No. 113. The score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish and are written above the notes. The first system of music is labeled 'II' and contains the lyrics: 'To-dos duer-men, co-ra-zón, to-dos duer-men y ves'. The second system of music is labeled 'FIN' and contains the lyrics: 'non El do-lor que ha-beis co-bra-do siem-pre os ter-ná des-ve-la do'. The score ends with a double bar line and the initials 'D.C.' in the bottom right corner.

Podemos ver que la frase melódica de la copla no es más que una variación de la del estribillo, además salta a la vista que el estribillo está trabajado musicalmente mucho más que la estrofa.

¹⁰⁶ Cfr. Pope, *op. cit.*, págs. 15-16.

En el *Cancionero de Upsala*, encontramos, además, el juego entre texturas entre las dos partes del villancico: “nos referimos a la utilización de la voz solista, que introduce un elemento de contraste entre polifonía y monodia; entre coro y solo. [...] El solo se aplica a parte del estribillo que una vez entonado por el solista es repetido por el coro a cuatro voces, en una armonización de nota contra nota, o las coplas en su integridad”.¹⁰⁷

The image displays a musical score for a villancico, divided into three systems. The first system, marked [45], features a solo voice part on a single staff and three empty staves for a four-part chorus. The lyrics are: "E la don don, Ver - ges Ma - rí - a, e la don". The second system, marked [107], shows the solo voice part continuing with the lyrics: "don, peu cap de - san - que que nos dan - sa - ron, peu cap de - san -". The third system, marked [151], shows the four-part chorus entering with the lyrics: "E la don don, Ver - ges Ma -" on the top three staves, and "que que nos dan - sa - ron. E la don don, Ver - ges Ma -" on the bottom staff. The score is written in a single melodic line with a key signature of one flat and a common time signature.

Otro ejemplo del proceso del villancico, también encontrado en *Upsala* es el de “aquellos villancicos cuyo estribillo se canta primero por una sola voz, repitiéndose inmediatamente

¹⁰⁷ Rubio, *op. cit.*, pág. 91.

por todas las voces. Es un procedimiento que causa siempre buen efecto y que se adelanta en más de medio siglo a la técnica del villancico barroco”.¹⁰⁸

En el desarrollo de esta forma musical, autores como Juan Vázquez¹⁰⁹ logran llegar más allá de la forma tradicional, particularmente en lo que se refiere a las dos secciones del villancico.

[A Vázquez] le gusta encastrar una con la otra, enlazándolas de tal modo que resultan inseparables entre sí, tanto al comienzo de la copla en relación con el estribillo que le

precede como a la inversa. (...)

Por otro lado, en la repetición del estribillo, después de la copla, no se limita a copiarlo literalmente, nota por nota, como la costumbre hasta él, sino que lo reelabora de nuevo, con adiciones o supresiones, según más le convenga.¹¹⁰

The image shows a musical score for a villancico, consisting of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano, alto, and tenor/bass) and a lute line. The lyrics are in Spanish. The first system is numbered [43] and the second system is numbered 118. The lyrics for the first system are: "Dad - me al bri - cías, hi - jos d'E - va, y su na - cer nos re - le - va". The lyrics for the second system are: "Di de qué dir - te - las han, del pec - ca - do y de su a - fán. Qu'es nas - ci - do el Qu'es nas - ci - do el". The lyrics for the third system are: "nue - vo A. dam. nue - vo A. dam. ¡Oh, hi de ¡Oh, hi de Dios, y ¡Oh, hi de Dios, y qué - - - - - nue - - - - - ¡Oh, hi de Dios, - - - - - y qué - - - - -".

¹⁰⁸ Querol, *op. cit.*, pág. IX.

¹⁰⁹ Compositor español del siglo de XVI que junto con Francisco Guerrero o Cristóbal de Morales es reconocido como uno de los mejores compositores renacentistas andaluces; muy conocido sobre todo por sus madrigales y villancicos.

¹¹⁰ Rubio, *op. cit.*, pág. 91. Sin embargo, no podremos poner ejemplos de este autor por no poder acceder al cancionero, queda pendiente para próximas investigaciones.

“Otra novedad apunta esta colección es “el enlace, sin solución posible de discontinuidad, del estribillo con las coplas, que se aplica en estos dos: „¿Qué faren del pobre Joan!“ y „Dicen a mí que los amores hé“¹¹¹. Esta es una de las salidas que tiene el villancico en su desarrollo. Pero la que nos interesa es la que desarrolló el estribillo.

[35]

Que fa - ren del po - bre

Que fa - ren del po - bre Joan! (De la fa - ra - ri - rum

Joan! (De la fa ra ri rum - fan) Sa mu - ller se n'es a -

fan) (De la fa ra ri rum - fan) Sa mu - ller se n'es a -

Sa mu - ller se n'es a -

na - da (Llo - at si - a Deu!) —

na - da (Llo - at si - a Deu!) — A hont

na - da (Llo - at si - a Deu!) A hont la n'i rem a ser -

na - da (Llo - at si - a Deu!) A hont la n'i rem a ser -

¹¹¹ *Idem.*

Como hemos observado hasta aquí, “en el estribillo está la quinta esencia del barroco”.¹¹² Llegando el siglo XVII nos encontramos con una transformación de los estilos en la que la forma romance es la más exitosa de todos los géneros literario-musicales de la época, su popularidad que abarca desde la Corte hasta la vida rural es causada por la inserción del estribillo, “éste se presenta con tal personalidad y características propias que constituye la parte musicalmente más importante del romance y el villancico barrocos, cambiando por completo su contenido expresivo, su técnica y aun su forma extrínseca”.¹¹³

Para esta época el estribillo se desequilibra de la copla, teniendo un período musical de tres a nueve veces más extenso que el de ella. El estribillo se vuelve la esencia barroca de las composiciones siendo exuberante y mucho más desarrollado que la copla que se mantiene austera.

Veamos ahora qué sucede con las letrillas gongorinas: mientras que lo descrito arriba conceptualiza la forma del villancico tradicional, al llegar los poetas áureos a las formas vernáculas hacen que estas formas se renueven dentro del paradigma culto de composición: el ingenio.

El ingenio otorga a los diestros en su arte libertades vedadas a los demás [...] ¿De qué clase de libertad o “soberanía” del entendimiento se trata en una sociedad tan férreamente sometida a dogmas religiosos y políticos y tan rígidamente jerarquizada. La lectura de Gracián y de los demás tratadistas del conceptismo incita a conjeturar que esta libertad se funda en los poderes del discurso: el de transformar los objetos por efectos de la iluminación y perspectiva.¹¹⁴

¹¹² Querol, *op. cit.*, pág. XI.

¹¹³ *Ibid.*, pág. XIII.

¹¹⁴ Alberto Blanco “La música silenciosa” en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, México: UAM, pág. 332.

Y no había poeta más agudo e ingenioso que Góngora, lo que no sólo se observa en sus poemas mayores: “La libertad se revela en el dominio que el poeta demuestra sobre el vocabulario de su propia lengua, cuando genera, a partir de unas cuantas dialogías disponibles en el uso común, nuevos dobles sentidos en todos los ámbitos del vocabulario noble”.¹¹⁵ Esto es lo que sucede en sus letrillas, el poeta es capaz de pasar la tradición por el tapiz del ingenio sin perder el tono divertido y malicioso, se trata de “dar momentáneamente acceso a las fuentes de placer que la interiorización de las normas han hecho implacables”.¹¹⁶

Lo que Góngora logra es atravesar la poesía hacia esas fuentes de placer. Usa a la poesía como un juego estético en una sociedad que ya no juega.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 334.

¹¹⁶ *Idem*.

Análisis de las letrillas

“¿Qué lleva el señor Esgueva?”¹¹⁷

Uno de los grandes temas de Góngora fue el menosprecio de la corte, un ejemplo paradigmático de éste es la letrilla “¿Qué lleva el señor Esgueva?”, escrita en 1603 y que nos muestra la maleabilidad que el poeta le otorga al lenguaje para potencializar el sentido, en este caso escatológico, del léxico. “El Esgueva es un río de Valladolid, al parecer transformado en albañal, en los tiempos en que, por decisión del Duque de Lerma, residían en la ciudad, la Corte, y junto con ella, una masa humana alojada miserablemente y sometida a los tormentos del hedor y de la promiscuidad”.¹¹⁸

El poema está escrito en seis estrofas, cada una de ocho versos octosílabos, con un estribillo de dos versos. La versión musicalizada sólo conserva el estribillo y la primera estrofa. En esta época la corte española se había trasladado a Valladolid, donde se encontraba también el río Esgueva, y Góngora fue allá esperando encontrar apoyo; sin embargo, lo único que encontró es desencanto y con él empezó a escribir varias de sus letrillas y sonetos.

La letrilla inicia con una pregunta retórica a la cual sigue una respuesta en doble sentido, cada una de las estrofas jugará con diferentes temas o vocabularios de la época, el administrativo, el amoroso, el científico, entre otros; cada una de ellas mostrándonos lo podrido de las profundidades del río como alusión a la misma corte. Es de resaltar que a diferencia de Quevedo, quien responde a la letrilla con unas décimas,¹¹⁹ él no necesita usar palabras indecentes o altisonantes para darle ese matiz al poema.¹²⁰

¹¹⁷ Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 139.

¹¹⁸ Mercedes Blanco, “Góngora y el concepto” en *Góngora hoy I-II-III*, pág. 333.

¹¹⁹ Francisco de Quevedo. “Ya que coplas componéis”. Para ejemplificar, cito aquí la primera décima: “Ya que coplas componeis, / ved que dicen los poetas/ que, siendo para secretas, / muy públicas las hacéis. /

Vemos ahora el estribillo:

A-¿Qué lleva el señor Esgueva?

B-Yo os diré lo que lleva.

El estribillo es corto y sencillo con lo que se hace de fácil acceso, además, al representar un diálogo apela a una forma típica de la lírica popular¹²¹ española.

Su esquema rítmico queda así:

ó óo oó oóo

ó ó oó oo óo

Observamos que el esquema rítmico es de una regularidad asombrosa incluso en el doble acento inicial que rompe la sinalefa del segundo verso, la rima también es regular y consonante.

En cuanto a su armonía vocálica, las vocales casi en su totalidad son abiertas, siendo la media anterior la más usada, pero terminando con la central:

E E AE E O E E A

O O I E O E E A

Por su parte, la musicalidad, al igual que en los otros ejemplos, el estribillo es el que ocupa la mayor parte de la partitura, por las repeticiones que se hacen enmarcando la estrofa y por las mismas repeticiones que cada frase musical tiene de los versos. Veamos ahora la partitura:

Cólica dicen teneis, / pues por la boca purgáis; / satírico diz que estáis; / a todos nos dais matraca: / descubierto habéis la caca/ con las cacas que cantáis.

¹²⁰ Vid. Nota de Jammes sobre la misma letrilla en *Letrillas*, pág. 139.

¹²¹ Vid. Margit Frenk. *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra.

Guerau

1° frase

2° frase

Primer verso

3° frase

Segundo verso

4° frase

¿Qué lle - va el se - ñor Es - gue - va, se - ñor Es - gue - va?
 ¿qué lle - va el se - ñor, el se - ñor Es - gue - va?
 Yo os di - ré lo que lle - va, yo os di - ré lo que lle - va,
 yo os di - ré lo que lle - va, yo os di - ré lo que lle - va,
 yo os di - ré lo que lle - va, yo os di - ré lo que lle - va. Lle -

Francisco Guerau (1649-1717), compositor nacido en Mallorca, es el encargado de esta musicalización que se hace años después de la gran fama alcanzada por la letrilla,¹²² composición hecha para tres sopranos en textura homofónica.

Lo primero que resalta en esta partitura no es el juego armónico que observamos en otras composiciones sino la variación que hay en el compás. Este es un brillante ejemplo de la música al servicio de la poesía, concepto que para la época de nuestro compositor estaba muy extendido.

¹²² Recordemos lo que dice Jammes sobre la recepción de esta letrilla en su nota al poema: “Pero estos ataques no son más que el envés del éxito que tuvieron estas coplas en Valladolid, donde las escribió don Luis durante su estancia en 1603. Un eco de este éxito (algo escandaloso desde luego, como muchos de los éxitos de don Luis) se halla en su soneto “Oh qué malquisto con Esgueva quedo!” [...] No sé si llegó a cantarse en las calles de Valladolid entre las diez y las once de la noche, pero lo cierto es que fue puesto en música” (*op. cit.*, pág. 140).

Todos los compases que usa Guerau son ternarios y decide que las repeticiones serán por verso. La obra empieza en el primer tiempo del compás pero a manera de síncopa, recurso que mantendrá durante toda la obra y que traduce el ritmo de Góngora, veamos de nuevo el esquema rítmico:

ó óo oó oóo

ó ó oó oo óo

Lo que al principio sólo pudimos describir como un doble acento al comienzo de cada verso y una extremada regularidad, gracias a Guerau nos queda mucho más claro. La pieza va moviendo sus acentos y compases para cuadrar con el sentido del texto. Para entender el juego de acentos analizaremos la primera frase del estribillo:



El compositor toma como ejes rítmicos el acento de la primera y quinta sílabas para tener una perfecta simetría, pero estos acentos, a manera de anacrusa, sólo le sirven de trampolín para caer en las palabras de mayor peso semántico en el verso, “Esgueva” en el ejemplo de arriba, palabras a las que incluso les da mayor duración en la línea melódica. ¿Qué pasa con los otros acentos marcados en el verso? Guerau los resuelve con el cambio de compás: en la imagen anterior dividimos los tres compases por tiempos fuertes, en cada compás los acentos que faltan en la línea rítmica recaen en los tiempos fuertes empezando cada tiempo, como en el caso de la palabra “Esgueva”, donde la sílaba “-gue-” empieza el segundo tiempo del compás 9/8 y el primero el compás 6/8.

Con esto podemos decir que, si bien por una parte da sentido a los acentos semánticos a través de la medida de las notas, por otra conserva los acentos rítmicos por

medio del compás, el cual, además, le da un carácter mucho más dinámico al preferir el compás ternario. Para Güell, siguiendo a Richet, “la rima provoca el poema”. No olvidemos la conceptualización jakobsoniana que hace de la rima: “las palabras que riman están reunidas por una suerte de acento semántico”.¹²³

En la primera estrofa:

I.

Lleva este río crecido
y llevará cada día
las cosas que por la vía
de la cámara han salido
y cuanto se ha proveído
según leyes del Digesto,
por jüeces que, antes desto,
lo recibieron a prueba.

Esta primera estrofa habla a partir del léxico legal: “Góngora se apropia del lenguaje administrativo haciendo referencia a la cámara, los jueces, leyes y pruebas para transformarlo en metáfora de las actividades fisiológicas, tan naturales como defecar u orinar, a partir de las cuales generara sus campos semánticos a lo largo de todo el poema”.¹²⁴

Las alusiones de esta estrofa son un paradigma de la elasticidad del lenguaje en Góngora. Recordemos lo que dice Ford:¹²⁵ 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”.¹²⁶

¹²³ Monique Güell. Op. cit., pág. 336.

¹²⁴ Xareni Rangel. “Ríete conmigo. Apuntes sobre la comicidad en dos poemas de los Siglos de oro”, en *Actas del X CONEL*, Mérida: Universidad de Mérida, 2011, pág. 4.

¹²⁵ Robert M. Ford. “La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora”, en *MLN* vol. 96, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1981), pp. 426-434.

¹²⁶ *Ibidem*, pág. 426.

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";¹²⁷ 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 rescata 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".¹²⁸

El esquema rítmico y vocálico de la estrofa es el siguiente:

ó o ó o ó o	E A E E I O E I O	Lleva este río crecido
o ooó óo óo	Y E A A A A I A	y llevará cada día
o óo ó o o óo	A O A E O A I A	las cosas que por la vía
o o óoo oóo	E A A A A A I O	de la cámara han salido
o óo ó ooóo	Y U A O E A O E I O	y cuanto se ha proveído
oó o óo o oóo	E U E E E I E O	según leyes del Digesto,
o oóo óo óo	O Ñ E E E A E E O	por jüeces que, antes desto,
o <u>ooóo o óo</u>	O E I I E O A U E A	lo recibieron a prueba.

¹²⁷ *Ibidem*, pág. 427.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 432.

Es de interés sobre todo el segundo verso donde el encadenamiento sonoro se empalma con la semántica “y llevará cada día”, con la regularidad de los acentos en la segunda parte del verso y la apertura de las vocales en medio del verso, lo mismo ocurre con “de la cámara han salido”, donde parece que las vocales se abren para permitir que salgan la cosas que lleva el señor.

El quinto y el último verso se caracterizan por el uso de los diptongos, recurso que también otorga fluidez y dinamismo al poema. Mientras que el sexto y el séptimo también son abiertos al centro de ellos mismos, pero variando el motivo, para hacer una analogía musical, con la vocal media anterior.

En cuanto al esquema rítmico, observamos que ningún verso empieza con acento, lo que será importante a la hora de comparar con la musicalización, y el último verso, o verso de vuelta, en su segunda parte es exactamente igual al del estribillo, lo que permitirá que los acentos permanezcan igual en la composición musical.

Ya formalmente, lo que atañe a la música del poema, cabe resaltar, además de las características que analizamos y que se explicarán más adelante, que, casi toda pieza corresponde a una melodía silábica, usando el melisma¹²⁹ únicamente para la rima “eba”, al final del estribillo y la estrofa, para darle unidad a cada parte. Veamos la partitura de la estrofa:



La estrofa está dividida en dos grandes partes con sus variaciones que, al igual que en la parte del estribillo, comienzan las frases en anacrusa o en síncopa, respectivamente, para mantener el acento de los versos. Esta parte de la pieza también juega con las figuras rítmicas y cambios de compás para mantener dos ritmos al mismo tiempo: tiempo binario y ternario. Igualmente se mantienen dos registros en el sentido del poema: a la elíptica de registros, corresponde una elíptica de ritmo. Tal como dice Mónica Güell: “atestiguando la dimensión lúdica de la literatura y el poderío del significante, de la estructura sonora que

¹²⁹ Es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada, muy usada en el Canto Gregoriano. A la música cantada en este estilo se le llama melismática, opuesto a silábica, donde a cada sílaba de texto le corresponde una sola nota.

se vuelve significado. Y ello, tanto en los registros jocosos como en los más serios, como ocurre en el *Polifemo* o las *Soledades*”¹³⁰

Lambea y Jaso apuntan, además, que cuando los acentos binarios y ternarios se entremezclan con las síncopas continuadas se produce una suerte de dislocación rítmica que corresponde también a una dislocación en el lenguaje, muy propia de los poemas satíricos y burlescos.

Así, esta letrilla logra además de un juego rítmico por parte del compositor, también un juego lingüístico de alusiones que se entreteje perfectamente en contenido y forma para criticar su propio contexto. Esta letrilla muestra lo lejos que quedó la ingenua forma popular para ser elevada a la agudeza gongorina.

La letrilla adquiere otra dimensión desde la complicada rítmica de su música, que acentúa los juegos léxicos y semánticos propios de un poema burlesco gongorino. Y que se convierten en el toque ácido de la desilusión de su propio contexto.

¹³⁰ Monique Güell, art. cit., pág. 336.

“Ánsares de Menga.”

La letrilla está compuesta por cuatro estrofas más el estribillo, todas en versos hexasílabos, sin embargo la musicalización sólo conserva el estribillo con la primera estrofa.

La letrilla lírica describe un cuadro enmarcado en el *locus amoenus*: unas aves, los ánsares, venidas de la región de Menga en Andalucía se bañan en un arroyo al que también llega una muchacha llamada Menguilla.¹³¹ Veamos el poema por partes.

Ánsares de Menga

al arroyo van:

ellos visten nieve,

él corre cristal.

Éste es el estribillo de la letrilla en el cual prácticamente se anuncia el tema de toda la letrilla, las aves que van al arroyo; y se añade una imagen con la que también jugará en todo el poema, la blancura de las aves comparada con la nieve y la claridad del agua comparada con el cristal.

La rima es aguda en el estribillo; el esquema rítmico del estribillo queda así:

óoo o óo

o oóo ó

óo óo óo

ó óo oó

¹³¹ En las tres estrofas que no se conservan en la musicalización se despliega el tema de las aves relacionadas con esta joven descrita como una Venus. Las cuales son de una belleza extraordinaria sobre todo en la descripción del pie de la doncella que retoma de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, “La ninfa, pues, la sonora plata/ bullir sintió del arroyuelo apenas, / cuando, a los verdes márgenes ingrata,/ seguir se hizo de sus azucenas./ Huyera; mas tan frío se desata/ un temor perezoso por sus venas,/ que a la precisa fuga, al presto vuelo,/ grillos de nieve fue, plumas de hielo.” vv. 118-124.

En el esquema podemos notar la alternancia de acentos que existe, siendo el tercer verso el más rítmico y el más suave el segundo, que nombra al arroyo, por tener su primer acento en la segunda sílaba.

Por su parte, en el siguiente esquema de armonía vocálica notamos que casi todo el estribillo se mantiene en las vocales abiertas, alternando sólo con la cerrada anterior en las palabras que sirven como metáfora continuada, es decir, en las palabras „nieve“ y „cristal“.

A A E E E A

A A O O A

E O I **I** E E

E O E I A

En cuanto a la gramática gongorina lo que más cabe destacar está justo en los dos últimos versos que se repetirán a lo largo de la letrilla, la figura que Góngora usa como metáfora que se continúa, no sólo repercute en el plano retórico, sino, también, en el gramatical y aquí radica la complejidad ésta.

La correlación que hay entre los dos términos de la metáfora, en ambos casos, no es la misma que la que tienen de manera sintáctica: mientras que, semánticamente, tenemos el término „ellos“, referido a las aves, por un lado, y „nieve“ por el otro, la comparación las pondría al mismo nivel: las aves [tan blancas] como la nieve, lo cual ya incluye una hipérbole. En cambio, sintácticamente, el segundo término está subordinado al primero, *i. e.*, ellos (sujeto) visten (verbo) nieve (complemento directo); la traducción de este verso sería entonces: las aves [son tan blancas que parece que] visten nieve. El cuarto verso está en el mismo caso, agregando, además de la hipérbole, una prosopopeya. Éste es un claro ejemplo de la complejidad que podemos encontrar en sus poemas menores y que pasa desapercibido.

El contraste percibido de lo culto a lo popular parte de aquí: mientras que los dos primeros versos parecen de influencia popular,¹³² alguien que va a un arroyo, como empiezan muchas coplas de origen popular;¹³³ la segunda parte, sin embargo, es de una complejidad mucho mayor, como hemos explicado arriba. La genialidad consistió en unir ambas sin que se sienta forzado o fragmentado el estribillo.

En cuanto a lo musical, este villancico, compuesto por Juan Blas,¹³⁴ tiene la forma AbbCA,¹³⁵ el tema A ocupa más de dos terceras partes de la pieza y pertenece al estribillo, está compuesto para cuatro voces: soprano o tiple, contralto, tenor y bajo. La textura de este primer tema es polifónica, es decir, las cuatro voces conservan el mismo ritmo, pero en diferente intervalo; con pequeños saltos de contrapunto, en el que ritmo cambia un poco, donde las voces se dividen en dos partes: tiple-tenor y contralto-bajo. Veamos:

Textura: Polifónica

Número de voces

The image shows a musical score for a villancico titled "XXXV. Ansares y Menga" by Juan Blas. The score is written for four voices: Tiple (Soprano), Contralto (Alto), Tenor, and Bajo (Bass). Each voice part has a corresponding line of lyrics: "An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo". The music is in a 3/4 time signature and features a polyphonic texture where all four voices sing the same lyrics simultaneously but in different intervals. A large bracket on the left side of the score indicates the "Número de voces" (Number of voices) as four.

¹³² Como de hecho se interpretarán en la versión musicalizada que dice en el primer verso “Ansares y Menga”, como si se hablara de dos personajes.

¹³³ Cfr. Margit Frenk (ed), *Lírica española de tipo popular*, “Introducción”.

¹³⁴ Cantor, músico y compositor español del siglo XVI. En 1592 pasó a formar parte de la corte del duque de Alba en Alba de Tormes, Salamanca, junto con su amigo Lope de Vega. Durante su estancia, musicó varios poemas de Lope. En 1597 se convirtió en Músico de Cámara de Felipe III y a partir del 15 de junio de 1599 en ujier. En el Cancionero de la Sablonara se conservan dieciocho tonos suyos. A su muerte se encontraron 771 tonos polifónicos y de tema popular, que no se han conservado. La mayor parte de su producción se centró en la música escénica, que tampoco se ha conservado.

¹³⁵ Las mayúsculas indican que es la misma música con la misma letra y las minúsculas que es la misma música con diferente letra.

Textura: contrapuntística 135

nie - ve y él co - rre cris -
nie - ve y él co - rre, co - rre cris -
nie - ve y él co - rre, co - rre cris -
nie - ve y él co - rre cris -

El contrapunto de este primer tema lo encontramos sólo en la palabra “corre”, donde el autor deja que se desarrolle de manera más larga para darle énfasis a la imagen dinámica del agua.

En cuanto a la disposición interna de este primer tema podemos, inicialmente, dividirla en dos partes, como lo hicimos con los versos: la primera correspondiente a los dos primeros versos, en tonalidad de re menor (IV grado de la tónica) y que cuenta con dos grandes frases:

1° Frase

Tiple
Contralto
Tenor
Bajo

An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo
An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo
An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo
An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo

van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo
van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo
van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo
van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo

2° Frase

Y la segunda parte, formada por los versos del estribillo que se repetirán después de la copla. Ésta es la parte, como vimos, más compleja del estribillo y a la que Juan Blas dedica cuatro frases y donde incluye los momentos de contrapunto; es, además, la que nos da la tonalidad en la que se mueve toda la pieza, Do mayor:

1° Frase

Reposición del tema.

Cambia a tonalidad CM Dm

2° Frase

Disonancia entre B y A

GM-V

3° Frase

CM FM > GM > CM

4° Frase

Dm

4° Frase

Lo primero que podemos observar es que el compositor respeta en todo momento los acentos del estribillo; éstos son representados por una nota larga o por una nota en tiempo fuerte. Encontramos, además, que las disonancias siempre recaen en la palabra “cristal”, enfatizando su contenido semántico, como lo habíamos visto con la palabra “corre”.

Los cambios de tonalidad, sin ninguna alteración importante a la manera de componer de la época,¹³⁶ responden a la disposición de los versos y sirven para que la repetición no se haga tediosa. Algo interesante ocurre en la tercera frase donde en “-rre cristal” encontramos una pausa que además pasa por los tres grados armónicos que se manejan durante toda la obra, como una pausa a la mitad del tema A.

En cuanto a la armonía vocálica y a la rima, Juan Blas, resalta lo que ya hacía Góngora con sus propios recursos: en las palabras “van/cristal”, que son las que mantiene la rima, siempre resuelve a un grado armónico y al igual que en la armonía vocálica Góngora da énfasis en las palabras “nieve/cristal”, Blas lo hace con acentos o desarrollo melismático de las voces.

¹³⁶ Todo el sistema tonal para desarrollar una pieza, en su forma más básica parte de la nota tónica, o primer grado, a su cuarto grado y después al quinto para regresar al primero, en lo que se llama cadencia completa. Por ejemplo, si estamos en do mayor, su IV grado sería fá y su V grado, sol.

Veamos ahora la primera estrofa:

El arroyo espera
las hermosas aves,
que cisnes süaves
son de su ribera;
cuya Venus era
hija de Pascual.

Ésta es la única estrofa musicalizada de la letrilla; en ella se describe cómo las aves se acercan al arroyo en el que se encuentra una bella muchacha “hija de Pascual”, es decir, una chica humilde, pues a su padre se le nombra sin ningún título de nobleza.

En esta estrofa entra en juego la materia mitológica, las aves son comparadas, a manera de alusión, con los cisnes por su belleza y su blancura; debemos destacar, además que el cisne en la mitología era un ave consagrada a Apolo y relacionada con la música por la creencia de que entonaba un hermoso canto antes de morir. Estas aves eran las encargadas de llevar el carro de Venus, lo que nos conecta con la segunda parte de la estrofa, nuestra Venus andaluza: un símbolo de lo cotidiano desde nuestra tradición libresca.

El uso que Góngora da a la materia mitológica siempre ha sido muy particular; las alusiones mostradas aquí actualizan la mitología dándole un nuevo significado: no se trata de crear un *locus amoenus* en una edad de oro lejana, se trata de dar cuenta de que en su propia temporalidad existen espacios y momentos como éstos. Los tópicos en Góngora toman un matiz íntimo.

Observemos ahora el esquema métrico y rítmico:

a o oó oó

b o oó oó

b o óo oóo

a ó o o oóo

a óo óo óo

c óo o óo

La rima entra dentro del esquema normal del villancico, con rima consonante y su verso de vuelta al estribillo. La acentuación se conserva grave en toda la estrofa hasta la vuelta, es curioso observar que el verso de ritmo más constante es, al igual que en el estribillo, el penúltimo que pareciera darle contundencia al último verso.

En la primera parte de la estrofa los versos tienen mayor suavidad por posponer el acento hasta la segunda sílaba, mientras que en la segunda parte lo conservan en la primera lo que la fuerza.

En cuanto al esquema de armonía vocálica, vemos también el predominio de las vocales abiertas, sobresaliendo el uso de la cerradas anterior y posterior para referirse a los cisnes (también el uso casi aliterado de la /s/) y el uso del mismo diptongo /ua/ en dos funciones distintas, el primero, rompiéndolo en hiato para darle suavidad y alentar el verso, el segundo, al contrario, para acelerarlo y caer en el estribillo:

E A O O E A A

A E O A A E

E I E Ü A E

O E U I E

U A E U E A

I A E A U A

En cuanto a la parte musical, los temas b y C pertenecen a la copla y vuelta al estribillo, respectivamente:

1° Frase

Copla.

Copla o tema b

1° Frase

Reposición al tema

Vuelta o tema C

Al

Es notoria la simpleza con la que se trató la copla en comparación con el estribillo. En primer lugar podemos ver que cada una de las partes sólo es cantada por dos voces: alto-bajo y tiple-tenor, respectivamente; además, notamos que sólo se usa una frase musical para cada parte y que no cambia de tonalidad.

De esta parte de la pieza se puede rescatar cómo Blas resuelve las sinalefas, dándoles más tiempo, al igual que pasa en la prosodia. Los acentos son, de igual forma, respetados y el recurso que usa Góngora de la armonía vocálica en la palabra “süave” es resaltado por el empleo melismático de cada sílaba, en la palabra “hermosa” se usará el mismo recurso. En la vuelta, existe un pequeño contrapunto que acelera la rima de vuelta al estribillo, que es justo el uso que tiene la rima del último verso de la copla.

Esta letrilla también queda lejos de su tradición, aun cuando se enmarca perfectamente en ella; es la propuesta vital del “aquí y ahora” gongorino que no busca el placer en el pasado sino en el presente, y mientras que el tópico del *locus amoenus* es usado por muchos, ni el enfoque ni la gramática pueden ser sino de Góngora.

Sin embargo, la música de Blas hace que los intrincados conceptos se vuelvan suaves para el que sabe escuchar. Ésta es otra forma de entender la música al servicio de la poesía, en la que la atención a la sonoridad se convierte en guía.

“Cura que en la vecindad”

Esta letrilla satírica está compuesta por tres estrofas de versos octosílabos más una de dudosa autoría; algunos autores han llegado a pensar que el poema hace alusión a Lope de Vega, sin embargo, Jammes demuestra lo equivocado de esta suposición.¹³⁷

En esta letrilla Góngora hace una crítica, un tanto moralizante para su estilo, hacia el clero, pero debemos entender esta crítica más como un anticlericalismo propio de él que como un reformismo.¹³⁸

Toda la letrilla gira en torno a la incontinencia de los párrocos y a la doble moral en que vivían en esa época. Al igual que las letrillas anteriormente analizadas ésta en su versión musical sólo conserva la primera estrofa y el estribillo:

Cura que en la vecindad
vive con desenvoltura,
¿para qué le llaman cura,
si es la misma enfermedad?

Este estribillo, al igual que en los otros poemas, presenta el tema que se desarrollará en las estrofas, es de resaltar el juego léxico de las dos acepciones de la palabra „cura“, en el sentido clerical y en oposición a „enfermedad“, propio de los poemas satíricos y que nos hará sentido en la forma musicalizada.

Respecto a su esquema rítmico y de armonía vocálica:

ó o o o o	U A E´ A E I A	Cura que en la vecindad
-----------	----------------	-------------------------

¹³⁷ Cfr. Jammes (ed.) *Letrillas*, págs. 97-98.

¹³⁸ Para ver la crítica anticlerical de Góngora: Jammes. *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret, 1967, pp. 96-110.

ó o o o o ó	I E O E E O U A	vive con desenvoltura,
oo ó o ó o ó	A E E A A U A	¿para qué le llaman cura,
[o]ó o ó o o ó	I E A I A E E E A	si es la misma enfermedad?

En el primer esquema observamos que los dos primeros versos empiezan acentuados, mientras que los dos restantes¹³⁹ entran con más suavidad. Como ya habíamos visto, este estribillo también gusta de la división no sólo entre afirmación y pregunta sino en sonoridad. Además se mantiene una unidad y simetría perfecta entre el primer y último versos. En este caso la musicalidad nos ayuda a enlazar en concepto de cura en su primera acepción con la idea de enfermedad a la que refiere el último verso del estribillo.

En cuanto a la armonía vocálica en los versos 1, 2 y 4 percibimos una tendencia de apertura vocálica con una pequeña inflexión en la penúltima vocal, mientras que en el tercer verso todo el tiempo se mantiene la apertura sonora que enfatiza la pregunta. Las consonantes, por otra parte, también tienen un papel importante en este estribillo: se ve la preferencia por las consonantes /b/ y /s/ en contraposición a la /k/ de la palabra cura; veamos, por ejemplo, los resultados de este juego en el verso “vive con desenvoltura” que parece invitarte al desenfado o liviandad desde la misma sonoridad del verso.

La parte musical del poema corre a cargo del famoso Maestro Capitán, Mateo Romero,¹⁴⁰ que musicaliza dicho poema para tres voces, tiple, tenor y bajo. La composición

¹³⁹ El último verso al hacer sinalefa puede parecer que se acentúa en la primera sílaba, pero al romper el hiato y empezar con /s/ notamos mayor suavidad que en los versos anteriores.

¹⁴⁰ Compositor español del XVI de origen flamenco. Fue cantor y director de la Capilla Real de Madrid, considerado el más importante de la primera mitad del siglo XVII. Se conservan diversas piezas religiosas y profanas; sin embargo, su obra más relevante es la *Missa bonae voluntatis*.

mantiene una textura polifónica que juega con entradas contrapuntísticas para dividir, al igual que el poeta, el estribillo en dos secciones.

En la partitura (figura 24) podemos notar que las frases musicales corresponden a la división de los versos y los cambios de grados en la tonalidad también. De igual forma la composición conserva la relación entre las notas de forma silábica, sin ningún adorno melismático para enfatizar alguna palabra.

The image shows a musical score for three voices: Tiple (Soprano), Tenor, and Baje (Bass). The music is in 6/8 time and features a polyphonic texture. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal lines. Chord markings (Dm, Am, Gm) are placed above the staves to indicate the harmonic structure. The score is divided into several systems, each corresponding to a line of lyrics. The lyrics are: "Cu - ra qu'en la ve - cin - dad, qu'en la ve - cin - dad vi - ve con desen - vol - tu - ra, cu - ra, tu - ra qu'en la ve - cin - dad vi - ve con desen - vol - tu - ra, cu - ra qu'en la ve - cin - dad vi - ve con desen - vol - tu - ra, ¿pa - ra qué le lla - man cu - ra, si es la misma enfer - me - dad, pa - ra misma enfer - me - dad, si es la mis - ma, la misma enfer - me - dad, pa - ra man - cu - ra, si es la misma enfer - me - dad, en - fer - me - dad,". The score is annotated with arrows and brackets to highlight specific musical phrases and their relationship to the lyrics.

Sin embargo, Romero utiliza otros recursos igual de logrados, por ejemplo en la palabra “desenvoltura”, que ya nos había llamado la atención en el poema, usa una negra con

puntillo seguida de una corchea para ilustrar el desenfado que la palabra lleva en su significado, al darle dinamismo con una nota breve seguida de una larga.

El recurso más ingenioso de la composición parte de las entradas a manera de contrapunto pero que terminan en polifonía; lo que permiten éstas es el desfase de la letra entre las tres voces, lo que el Maestro emplea para juntar palabras del poema que son guiños para que el lector entienda el doble sentido léxico, en concreto, en este caso, tenemos las palabras “cura” y “enfermedad”, las cuales ya están unidas por el sentido semántico en el poema, pero que Romero une en el tiempo musical de manera brillante. Así mientras la tiple y el bajo cantan la palabra “cura”, el tenor entre ambas canta “enfermedad”, para cualquier receptor de la obra no queda duda del juego léxico:



La copla, por su parte, desarrolla poética y musicalmente lo visto en el estribillo:

El Cura que seglar fue,
y tan seglar se quedó,
y aunque órdenes recibió
hoy tan sin orden se ve,
pues de sus vecinas sé
que perdió la continencia,
no le llamen Reverencia,
que se hace Paternidad.¹⁴¹

¹⁴¹ Con las siguientes variaciones en la versión musical: v. 3 „qué“ en lugar de „y“; v. 4 „con más desorden“ en lugar de “hoy tan sin orden”; v. 7 „hagan“ en lugar de „llamen“.

Esta estrofa es ya una crítica directa al tema anunciado en el estribillo, en el cual se juega con pares léxicos: cura-seglar, órdenes-orden, Reverencia-Paternidad. Ésta es una de las letrillas donde el juego léxico semántico es más claro, pues al haber un opuesto es más fácil decifrar los dos significados con los que el poeta está jugando.

En este poema, además, notamos que el yo lírico está presente al igual que en la letrilla burlesca que se incluye desde la pregunta del estribillo y se ve representada aquí por “pues de sus vecinas sé”, lo cual actualiza en un tiempo y un espacio la exposición presentada.

En su esquema métrico y vocálico es de resaltar el uso de los monosílabos, que remarca el ritmo de la estrofa; también encontramos una división interna de la copla otorgada por los acentos últimos de cada verso. Respecto a la armonía de vocales observamos un juego que abre y cierra entre ellas, como en el primer verso, sin embargo, también notamos un predominio de /e/ a manera de repetición sonora, que Romero rescata en repetición de notas.

o óo o o oó ó	E U A E A E A UE	El Cura que seglar fue,
o o oó o oó	Y A E A E E O	y tan seglar se quedó,
óo óoo ooó	YAU E O E E E I O	y aunque órdenes recibió
ó o o óo o ó	O A I O E E E	hoy tan sin orden se ve,
o o o oóo ó	UE E U E I A E	pues de sus vecinas sé
o oó o ooóo	E E IO A O I E IA	que perdió la continencia,
o o óo ooóo	O E A E E E E IA	no le llamen Reverencia,
o o óo ooóo	E E A E A E I A	que se hace Paternidad

La parte musical, al igual que en los otros villancicos, es más breve que la del villancico:



Esta parte, al igual que el estribillo, rescata el sentido del texto, con la misma división de frases y grados. Ya no vemos el recurso del desfase, Romero en esta parte prefiere el más conservador énfasis en las palabras semánticamente más fuertes, es decir, la de los pares léxicos que rescata con tiempos fuertes, notas largas o pequeños melismas.

En los siglos de oro muchas formas de arte menor se tomaron de la tradición 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, - todos estos elementos permiten la rápida memorización popular- para Margit Frenk, los elementos rítmicos, fónicos y prosódicos que contiene el 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”.¹⁴²

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”¹⁴³ En esta dicotomía del ingenio es donde se inserta esta letrilla, la cual permite 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,¹⁴⁴ 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.

Aun cuando las letrillas anteriores son muestra de la renovación de las formas vernáculas por parte de Góngora, ninguna alcanza niveles más altos que ésta en cuanto a su intrincada relación con la música. En esta pieza el compositor logró percibir los diferentes niveles lingüísticos, que las más de las veces son la mayor complejidad gongorina, y desdoblarlos musicalmente en un juego entre música y poesía que se corresponde, y que nos va acercando a la actitud del poeta frente a las letrillas. Veamos un ejemplo contrario para poder contrastar la propuesta gongorina.

¹⁴² Morel, *op. cit.*, pág. 4 y 5.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ « 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 connaît aujourd'hui » *Ibidem*, pág. 9.

“¿A qué nos convidas, Bras”?

Poco se puede decir sobre esta letrilla en lo referente a la poesía. Este poema sacro está compuesto por el estribillo, cabeza y dos estrofas, de las cuales en su musicalización se pierden las estrofas, pues el copista mezcló dos poemas totalmente distintos.¹⁴⁵

Sin embargo, esta letrilla es la que más se acerca a la tradición de los villancicos y está dedicada a “la Fiesta del Santísimo Sacramento” en una serie de siete villancicos, de las cuales Jammes sólo rescata la calidad de la primera, “mientras las otras son frías y teológicas, ésta evoca los aspectos pintorescos y populares de la fiesta del Corpus a través del diálogo con dos esclavas”.¹⁴⁶ Vemos que este tratamiento es muy propio de Góngora pero no es el caso de nuestro poema.

La letrilla se desarrolla mediante un diálogo de fiesta, entre Gil y Bras, en el cual hay una muy superficial alusión a Cristo como el Cordero vendido por Judas.

Gil
¿A qué nos convidas, Bras?

Bras
A un Cordero que costó
treinta dineros no más,
y luego se arrepintió
quien lo vendió.

Gil
¿Bastará a tantos?

Bras
Sí, Gil,
y es de modo
que lo comerá uno todo,
y no lo acabarán mil.

Gil

¹⁴⁵ Al respecto confróntese la nota de Jammes en la edición de dicha letrilla.

¹⁴⁶ Jammes. *Letrillas*, pág. 153.

Toca, toca el tamboril,¹⁴⁷
 suene el cascabel,
 y vamos a comer dél.

La cabeza de esta letrilla resume toda la descripción del villancico, las coplas que no se incluyen en la versión musicalizada también hacen referencia a Cristo, la traición sufrida por causa de Judas y su crucifixión.

Como podemos notar en el texto, este poema no es el más conceptista de Góngora y apenas juega con los recursos que tiene a la mano; la alusión cristiana es más que clara, sólo existen dos niveles de lenguaje, la rítmica no es regular y se apoya sobre todo en los finales agudos del verso.

o ó o oó ó	A E O O I A A
ó oó o oó	A U O E O E O O
óo oó o ó	E I A I E O O A
o óo oóó	Y U E O E A E I I O
ó o oó	I E O E I O
oóó óo	A A A A O
ó ó	I I
ó o óo	Y E E O O
o o oóó o óo	E O O E A U O O O
o ó o oóó ó	Y O O A A A I
óo óo oóó	O A O A E A O I
óo oóó	U E E A A E
o óo o oóó	Y A O A O E E

Ciertos versos se valen de la repetición de vocales para alcanzar alguna tensión, tal es el caso del sexto verso, que además está fragmentado y hace un contraste a partir de las vocales. También observamos que las vocales finales corresponden, en pares, a la rima del

¹⁴⁷ El verso siguiente en la versión musicalizada es: “*Dirindín, dirindín*”.

texto y que en su mayoría se ve una preferencia por las vocales abiertas. En cuanto a la rítmica, es notable el cuarto verso por su carencia de acentos, quizá debido al contenido semántico del verso, ya que este verso es el que refiere al arrepentimiento de Judas.

La parte musicalizada corre a cargo de Tomás Cirera;¹⁴⁸ “esta pieza es la más compleja, ambiciosa y elaborada de todas las que se compusieron sobre textos gongorinos”.¹⁴⁹

Esta letrilla es la más extensa de las versiones musicales, compuesta por 157 compases¹⁵⁰ a ocho voces divididas en dos coros. Dentro de la pieza encontramos partes para tiple solo, las que, veremos adelante, tienen una función especial, partes en diálogo de ambos coros, partes a cuatro voces y partes a ocho voces. Como los mismos Lambea y Josa apuntan, la naturaleza de esta letrilla dista del carácter popular que caracterizó estas composiciones:

aquí hay una elaboración musical debidamente planificada y expuesta, y muy alejada del espíritu popular. En su melodía no se adivina el influjo popular, y sí, en cambio, la inspiración de un compositor profesional; los ámbitos de las voces, la interválica y determinados giros melódicos, con esas sucesiones ascendentes y descendentes en notas rápidas, son ajenas por completo a la esencia musical popular o tradicional.¹⁵¹

¹⁴⁸ Compositor catalán de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII. Desconocido de todos los diccionarios. De 1628 a 1630 fue Maestro de capilla de la Iglesia Parroquial de San Justo y Pastor de Barcelona.

¹⁴⁹ Josa y Lambea. “Góngora y la música” en http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_11.pdf, pág. 155

¹⁵⁰ Lambea y Josa apuntan que son 219 pero ellos toman en cuenta la segunda parte de la letrilla, que como explica Jammes no tiene ninguna conexión con la de Góngora y, podemos agregar, tampoco con la estructura de la pieza musical hasta aquí descrita.

¹⁵¹ *Ibidem*, pág. 156.

En cuanto a la disposición musical, encontramos primero la exposición de los versos de la letrilla, cantados sólo por la tiple y luego una serie de juegos polifónicos.

Tiple Solo

Acompañamiento

Tomás Cirera

¿A qué nos com-bi-das, Bras, a qué nos com-

Observemos que en ambos casos el verso empieza en anacrusa para respetar la acentuación del verso. Todos los recursos que usa son característicos de la música cortesana, mientras en el solo de tiple usa el melisma, en la polifonía la combina con contrapunto. La tonalidad es re menor y se mueve a sol menor.

Desarrollo polifónico a 8 voces

Contrapunto

Gm Cm Gm

Cantus I
Cantus II
Altus
Tenor
Cantus I
Altus
Tenor
Bassus

¿A qué nos com-bi-das, Bras, a qué nos com-
¿A qué nos com-bi-das, Bras, a qué nos com-
¿A qué nos com-bi-das, Bras, a qué nos com-
¿A qué nos com-bi-das, Bras, a qué nos com-
¿A qué nos com-bi-das, Bras?
¿A qué nos com-bi-das, Bras?
¿A qué nos com-bi-das, Bras?
¿A qué nos com-bi-das, Bras?



En la parte que empieza el contrapunto la polifonía se reduce a un solo coro, con sus movimientos correspondientes en la armonía: sol menor, cuarto grado, quinto grado, regresando al primer grado para empezar otra frase contrapuntística.

Dm

Juegos de voces entre ambos coros

Otros recursos para conservar los acentos del poema

A un cor-de-ro que cos - to, a un cor-de-ro que cos - to,

Bras? A un cor-de-ro que cos - to, que cos - to,

Bras? A un cor-de-ro, a un cor-de-ro que cos - to, que cos - to,

Bras? A un cor-de-ro que cos - to, a un cor-de-ro que cos - to,

La tiple vuelve a exponer el tema de lo que se trata como segunda parte de la obra; en la sección polifónica esto es lo que se repetirá, al no tener la estructura sencilla de estribillo y coplas.

Respetar acentos

Tiple

Acompañamiento

Dm

Bas - ta - rá a tan - tos, a tan - tos,

Hay que tener en cuenta el juego de entradas que hace Cirera, muy diferente al de la letrilla “Cura que en la vecindad”, que nos recrea sutilmente un contrapunto que cae en polifonía en momentos específicos. Hay que notar, también que esta segunda parte empieza con un solo coro sin acompañamiento.

Primer coro

Segundo coro

Acompañamiento

Dm

Bas - ta - rá a tan - tos, a tan - tos,

Cicera prefiere que los versos que hablan e imitan evidentemente la música sean marcados por un solo coro sin acompañamiento, que remarca solo dos voces, haciendo énfasis en la letra del poema, para después jugar con los dos coros en contrapunto.

A musical score for a song. The top four staves are vocal parts with lyrics: "To-ca, to-ca el tam-bo-ri!, to-ca to-ca". The bottom four staves are instrumental parts, with the first staff labeled "Gm". A large bracket on the right side of the vocal staves indicates that this section is divided by verses.

Esta parte sí está dividida por versos

En esta parte las frases musicales ya no corresponden a los versos como unidades completas

A musical score for a song. The top four staves are vocal parts with lyrics: "tam-bo-ri! Di-rin-din, di-rin-din, to-ca to-ca el tam-bo-ri!". The bottom four staves are instrumental parts. The lyrics "Sue-ne" appear at the end of the vocal lines.

El contrapunto de coros va entrelazando los versos en esta parte:

FM CM FM

rí, sueña el cas-ca-bel y va-mos, y va-mos, y

rí, sueña el cas-ca-bel y va-mos, y va-mos, y

rí, sueña el cas-ca-bel y va-mos, y va-mos, y

rí, sueña el cas-ca-bel y va-mos, y va-mos, y

sue-ne el cas-ca-bal y va-mos, y va-mos, y

sue-ne el cas-ca-bal y va-mos, y va-mos, y

sue-ne el cas-ca-bal y va-mos, y va-mos, y

sue-ne el cas-ca-bal y va-mos, y va-mos, y

sue-ne el tam-bo-ri y va-mos, y va-mos, y

El último verso se soporta en diferentes velocidades y repeticiones. El ritmo en este caso es guiado por el acompañamiento, lo demás son adornos.

Fin.

va-mos a co-mer, y va-mos a co-mer déi.

va-mos a comer, déi, y va-mos a co-mer déi.

va-mos a comer y va-mos a co-mer déi.

va-mos y va-mos a co-mer, co-mer déi.

y va-mos a co-mer déi, a co-mer déi.

y va-mos y va-mos a co-mer déi.

y va-mos a co-mer déi, y va-mos a co-mer déi.

y va-mos a co-mer déi, a co-mer déi.

En esta letrilla vemos como, tanto para Góngora como para Cirera, la música es la parte más importante y deja de estar al servicio de las palabras; la poesía, así, permite el paso libre a su musicalidad intrínseca. Dar más peso a la musicalidad es otro acto de transgresión puramente poética.

En esta letrilla no se trata, pues, de lo que dice sino de lo que no dice; Góngora calla contenido para experimentar con la sonoridad. En este poema, el poeta rescata toda la tradición del villancico y su apego a lo religioso pero no como querían los mismos religiosos, sino como realmente pasó: el pueblo se apropió de esta forma para el disfrute y la festividad que tenían como pretexto el tema sacro. La poesía se vuelve sagrada en el deleite.

CONCLUSIONES

Los autores áureos rescataron la poesía popular española y le dieron un nuevo giro en sus propias creaciones. Góngora y Lope son los más representativos de esta tensión entre tradición y creación, pues rescataron muchas cancioncillas populares dentro de sus obras y crearon otras, híbridas entre lo popular y lo culto, tal es el caso de la letrilla y la espinela. “El humanismo del XVI supone en todos los terrenos una revolución [...] los poemas adquieren también un carácter erudito y refinado: los poetas exhiben sus lecturas, hacen guiños al lector [...] auténticos fetiches que los comentarios pugnan por identificar. El *homo ludens* que es el humanista gusta de jugar al escondite con sus semejantes”.¹⁵²

Y es en el terreno del juego donde Góngora se mueve. Las cuatro letrillas analizadas en este trabajo muestran, además de la relación de la música al servicio de la poesía, la propuesta estética del autor.

El juego gongorino se vierte en lo estético y lo armónico. La definición del término villancico desde el punto de vista poético-musical, aportación de esta tesis, es ejemplo de esto: el estilo bajo, elementos populares, la importancia que le dio al agrado y la diversión populares y la expansión de libertad de expresión. En resumen, era un género de autonomía expresiva y de contenido, que gozaba de gran audiencia y que “solamente se componía para ser cantado”, como dijera Rengifo, debía atraer la atención del cordobés.

¹⁵² Carreira, “Registros musicales en el romancero de Góngora”, pág. 73.

El autor trata su propia realidad desde el juego, porque en el juego no caben los cuestionamientos. El juego agota sus elementos en sí mismo. El juego transforma. En el análisis de este trabajo pude encontrar esos elementos lúdicos:

- i. En la letrilla burlesca “¿Qué lleva el señor Esgueva?”, que forma parte de los poemas gongorinos de menosprecio de corte, la dimensión lúdica de la poesía está muy bien entendida por el compositor en el juego de compases ternarios, y que juega al mismo nivel de la elasticidad lingüística del poeta, en el cual el manejo de diferentes códigos es expresión de la oposición de los ideales del poeta frente al mundo real.
- ii. “Ánsares de Menga”, letrilla lírica, describe una imagen de *locus amoenus* pero en su propio contexto: una imagen de pastores, que contrasta por la complejidad en la gramática, mientras que la música funciona como una especie de guía que nos lleva de los acentos musicales a los acentos semánticos de la pieza.
- iii. Sin embargo, “Cura que en la vecindad”, letrilla satírica, nos lleva a otros niveles de composición, al igual que en las anteriores se conserva la idea de la música al servicio de la poesía, pero el sentido lúdico va más allá, como es propio de la sátira. Aquí las voces en la pieza musical funcionan como voces de los códigos semánticos que utiliza Góngora y que son uno de los recursos más difíciles de acceder dentro de la poesía gongorina. Esta pieza es una de las mejor logradas en cuanto a interdisciplina, no por nada está compuesta por el maestro Capitán.
- iv. Otro caso muy distinto es el de la letrilla sacra, “¿A qué nos convidas, Bras?”, la más cercana a la tradición religiosa de donde tuvo su apogeo el género en el siglo XVI. Del lado poético esta letrilla no es muy sobresaliente, es la más obvia y la menos trabajada en recursos estilísticos; sin embargo, en la parte musical es la más

trabajada y la que se acerca más a los recursos meramente cultos y virtuosos en los que se extenderá la musical barroca. La relación entre poesía y música cambia, ya no se trata de hacer sobresalir el contenido semántico de los versos, sino su propia continuidad sonora, como se ve en el primer villancico de esta serie, “de gran musicalidad, modelo fundamental de futuras negrillas”.¹⁵³ Esta letrilla, que destaca entre los primeros juegos de Corpus de autor, se mantiene entre el deseo de belleza y el de conocimiento: como todo juego, tiene en ella la doctrina y gozo.¹⁵⁴

A partir de lo anterior, de este trabajo se pueden sacar las siguientes conclusiones:

A. La música se adecua a la letra.

En esta época la música transformó el lenguaje poético en un nuevo cauce expresivo y ella misma se transformó, el villancico tiene una evolución notable entre el renacimiento y el barroco desde el punto de vista musical. Es por eso que nuestro estudio también clarificó algunas dudas musicológicas.

Querol, en la introducción de su libro *Villancicos polifónicos del siglo XVII*,¹⁵⁵ 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),¹⁵⁶ y esto se debe en parte a que muchos musicólogos “se obstinasen en estudiar las formas musicales antiguas como inseparables del texto con que se cantan”.¹⁵⁷

¹⁵³ Tenorio, *op. cit.*, pág.28.

¹⁵⁴ Apud. Johan Huizinga, “Juego y poesía” en *Homo ludens*, Madrid: Alianza, 2000.

¹⁵⁵ Miguel Querol Galvadá, Barcelona, 1982.

¹⁵⁶ Algunas de las referencias que encontramos son las de Regino en su *Arte poética* o de Isabel Pope en su texto introductorio al cancionero de Upsala.

¹⁵⁷ Querol, *op. cit.*, pág. VII.

¿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”,¹⁵⁸ 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.

B. Comprensión en el plano sonoro.

En las musicalizaciones que se estudiaron en este trabajo nos damos cuenta de la comprensión del poema por parte del músico y que se expresa en el plano sonoro, esto es, los significados reflejados en la forma, ya que al musicalizar el poema se resaltan significados importantes dentro del poema tanto de la forma como del contenido del poema.

Tanto músicos como poetas encontraron en la tradición popular una fuente de inspiración y la amalgama de éstas es la que logró la popularidad de las obras.

C. Plano lúdico de las letrillas.

Las letrillas son un género lúdico que pudieron atraer a Góngora, por las características ya mencionadas y porque responden a la idea humanista del conocimiento a partir de lo lúdico: “Toda poesía es [...] culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma y enseñanza, persuasión encantamiento, adivinación, profecía y competición”.¹⁵⁹ Cuando la poesía es un juego su función estética se liga a su función vital, puesto que es tomada como una forma de conocimiento distinta, ligada a la memoria y a la tradición: La visión vital de Góngora se refleja en su obra poética y la expresividad.

La crisis de la época gongorina lo lleva a una crítica de su tiempo desde su propia poesía. Morel hace énfasis en la doble articulación de la poesía gongorina, “Góngora parece

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ Johan Huizinga, *op. cit.*, pág. 154.

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”.¹⁶⁰

D. Reelaboración de la tradición.

Wilson y Askins¹⁶¹ 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*”.¹⁶²

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*”.¹⁶³ 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*”,¹⁶⁴ es decir, concuerdan que estos poemas menores sirven para ejemplificar en menor escala los mayores.

En relación con esto la rima y el ritmo, elementos musicales de repetición y regularidad, ayudan a esta tarea mnemotécnica. La conciencia que la rima y el ritmo nos dan del tiempo vuelve al poema, lo mismo que la música, donde la percepción del receptor se vuelve vital para la creación de la obra artística.

¹⁶⁰ Morel, art. cit., pág. 11.

¹⁶¹ Edward M. Wilson y Arthur L-F. Askins, art. cit.

¹⁶² *Ibidem*, pág. 154.

¹⁶³ *Ibid.*, pág. 156.

¹⁶⁴ *Idem*.

Después de este análisis podemos concluir que sí hay una lectura más completa de las letrillas que nos da luz a la propuesta vital de Góngora. Entender como género poético-musical ayuda a comprender mejor la ideología, el horizonte y la propuesta vital y estética gongorina. En este caso lo podemos ver tanto en el análisis literario, como en la práctica musical, llevada a cabo con el coro *Cantera*.¹⁶⁵

La poesía, como la música, se ve como un territorio de libertad donde los signos sólo *apuntan* hacia otra cosa, se trata de decir lo indecible, parafraseando a Cioran. La música de las palabras no se encuentra tanto en el sonido de las mismas,¹⁶⁶ sino en los márgenes de las mismas: los ecos. La poesía se acerca, entonces, a la naturaleza de la música

¹⁶⁵ Coro del Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de Francisco Zúñiga con el cual puse en práctica lo descubierto aquí.

¹⁶⁶ El lenguaje en su carácter más puramente comunicativo busca que cada signo lingüístico tenga un solo referente y mientras que la música tiene referentes múltiples como construcción simbólica. (*Vid.* Jean Molino, "Musical fact and the semiology of music". *Music Analysis* 9/2, 1990, pp. 105-156.)

BIBLIOGRAFÍA

A) Corpus Gongorino

Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid: Cátedra, 1987.

_____. *Letrillas*, Madrid: Castalia, 2001.

_____. *Obras completas*, edición y prólogo de Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.

B) Obras citadas

Alatorre, Antonio. “En torno a creación y tradición”, *Ensayos sobre crítica literaria*, 1a ed. corr. y aum.. México, D.F.: El Colegio de México, 2012.

_____. “Notas sobre las Soledades, a propósito de la edición de Jammes” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 4, 1996, págs. 57-97.

Blanco, Alberto. “La música silenciosa” en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, México: UAM.

Blanco, Mercedes. “Góngora y el concepto” en *Góngora hoy I-II-III*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2010.

Carreira, Antonio. “Registros musicales en el romancero de Góngora” en *Góngora I-II-II*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002.

Cisneros Mondragón, Itzel. “Catálogo bibliográfico sobre literatura y música en los Siglos de oro” en el *Repositorio Universitario* de la Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM, 2012, revisado el 28 de octubre del 2013 en: <http://ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/3348/1/CAT%C3%81LOGO%20M%C3%9ASICA%20POES%C3%8DA%20G%C3%93NGORA.pdf>

Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española: con una fertilissima silva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, un divino estímulo del amor de Dios*, Valladolid: Maxtor, 2007.

Eliot, Thomas Stearns. “La tradición y el talento individual” en *Lo clásico y el talento individual*, UNAM, 2004.

- Foster, David William. "Structure in two *Letrillas* by Góngora", en *Essays in Literature*, 75, vol. 2, 1975, pp. 105-114 revisado en *MLA International Bibliography*.
- Frenk, Margit. *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1978.
- Ford, Robert M. "La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora", en *MLN* vol. 96, No. 2, Hispanic Issue, Mar., 1981.
- Güell, Monique. "La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora" en *AISO*. Actas VII, 2005, pp. 331-337, revisado el 6 de mayo del 2013 en <http://cvc.cervantes.es>
- Grout, Donald Jay. *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza, 2001.
- Huizinga, Johan. "Juego y poesía" en *Homo ludens*, Madrid: Alianza, 2000.
- Jakobson, Roman. "El folklore como una forma específica de creación" en *Ensayos de poética*, FCE, 1977.
- Jammes *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- Josa, Dolores y Mariano Lambea. "Góngora y la música", revisado el 1 de abril del 2013 en http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_11.pdf
- Lambea, Mariano. "La traza con que "hará la música milagros". Un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega", revisado el 3 de febrero del 2013 en www.digital.csic.es
- _____. "Música para textos poéticos..." en Beatriz Mariscal (ed.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. "Las dos orillas"*. México: Fondo de Cultura Económica; Asociación Internacional de Hispanistas; Tecnológico de Monterrey; El Colegio de México, 2007, vol. II.
- López Cano, Rubén. "Tonos humanos y análisis musical" en www.lopezcano.org, revisado el 16 de mayo del 2013.
- _____. *Música y retórica en el barroco*, Barcelona: Amalgama, 2012.
- López-Calo, José. *Historia de la música española*, Madrid: Alianza, 1988.
- M. Wilson, Edward y Arthur Askins. "History of a Refrain: "De La Dulce Mi Enemiga"" en *MLN*, 85, 1970, págs. 138-156.

- Mijtana, Rafael. *Cancionero de Upsala / introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana; transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay; con un estudio sobre "El villancico polifónico" de Isabel Pope*. 2a ed. México: El Colegio de México, 2000.
- Molino, Jean. "Musical fact and the semiology of music". *Music Analysis* 9/2, 1990.
- 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*, N°. 1, 2001.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*, Barcelona: Labor, 1991.
- Osuna, Inmaculada y Antonio Sánchez. "Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de oro 2008-2011", en *Etiópicas*, núm. 8, 2012.
- Pantini, Emilia. "La literatura y las demás artes" en Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 2002, págs. 215-240.
- Querol, Miguel (ed). *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona: Instituto de Musicología de Barcelona, 1975.
- _____. *Villancicos Polifónicos del Siglo XVII*, Barcelona: CSEC, Instituto de Musicología de Barcelona, 1982.
- Quevedo, Francisco de. "Ya que coplas componéis", revisado el 15 de agosto del 2013 en *Fundación Francisco de Quevedo*: http://www.franciscodequevedo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=83%3Aya-que-coplas-componeis-826&catid=35%3Adecimas&Itemid=59
- Randel, Michael. (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza, 2009.
- Rangel, Xareni. "Ríete conmigo. Apuntes sobre la comicidad en dos poemas de los Siglos de oro", en *Actas del X CONEL*, Mérida: Universidad de Mérida, 2011.
- Rubio, Samuel. *Historia de la música española*, Madrid: Alianza, 2004, vol. 2.
- Salazar, Adolfo. *La música en España*, Buenos Aires: Espase-Calpe, 1953, pág. 123.
- Suárez, Pola. *Historia de la música*, Buenos Aires: Claridad, 2007.
- Tenorio Trillo, Martha Lilia. *Los villancicos de sor Juana*. México: Colegio de México, 1999.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*, ed. Madrid: Gredos, 1966.
- Wolf, Johannes. *Historia de la Música*, Barcelona: Labor, 1949.

C) Obras consultadas

- Alín, José María “Música y canción en el teatro de Lope de Vega”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, vol. 1, 1983, pp. 155-170.
- Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1962.
- _____. *Obras completas*, tomos VI-VII, Gredos, 1972.
- Beverley, John. *Aspects of Góngora's Soledades*. Ámsterdam: John Benjamin, 1980.
- Buxó, Pascual. *Ungaretti, traductor de Góngora: un estudio de literatura comparada*, Venezuela: Universidad de Zulia, 1968.
- Campbell, Ysla. “Honor y burguesía en *Las firmezas de Isabela*” en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 37, 1989, págs. 143-58.
- Carreira, *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998.
- Cerdan Francis y Marc Vitse (ed.). *Autour des Solitudes: en torno a las Soledades de don Luis de Góngora*, Toulouse: PU du Mirail, 1995.
- Cruz Casado, Antonio. “Fama póstuma de Góngora: la Égloga fúnebre a Don Luis de Góngora, 1638, de Martín Angulo y Pulgar”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas "*, Vol. 2, 2007, págs. 113-126.
- De la Granja, Agustín. “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”, en *Cuadernos de teatro clásico*, vol. 3, 1989, págs. 79-95.
- Dehennin, Elsa. *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927*, París: Didier, 1962.
- Dolfí, Laura. *El teatro de Góngora: imágenes y enigmas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Dumanoir, Virginie. *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento: mesa redonda, 15-16 de junio de 1998*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003.
- Frenk, Margit. “Refranes cantados y cantares proverbializados” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, págs. 155-168.

_____. *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1997.

Goldberg, Rita. “Un modo de subsistencia del romancero nuevo: Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro”, en *Bulletin Hispanique*, LXXII, 1-2, 1970, págs. 56-95.

Huerta Calvo, Javier “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores”, Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada, vol. 3, 1980, págs. 69-81.

Hunt Dolan, Kathleen. *Cyclopean song: melancholy and aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea*, Chapel Hill: University of North Carolina, Department of Romance Languages, 1990.

Issorel, Jacques. *Crepúsculos pisando: once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, Perpignan: CRILAUP, 1995.

Lehrer, Eve. *Classical myth and the Polifemo of Góngora*, Potomac (Maryland) : Scripta Humanistica, 1993.

McGrady, Donald. “Lope Frente a Góngora: Orígenes, Relación y Sentido de *Virtud, Pobreza y Mujer y Las Firmezas de Isabela*” en *Hispanic review*, N° 3, 2003, págs. 297-324.

Micó, José María. *El "Polifemo" de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*; Barcelona: Península, 2001.

_____. *La fragua de las Soledades: ensayos sobre Góngora*, Barcelona: Sirmio, 1990.

Molina Jiménez, María Belén. *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*, Murcia: Editum, 2008.

_____. *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, Murcia: Universidad de Murcia, 2007.

Montaner Frutos, Alberto. “El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII” en *Criticón*, N° 45, 1989, págs. 183-198.

- Orozco, Emilio. *En torno a las "Soledades" de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969.
- Pastor Comín, Juan José. "Ni Amor se libra de amor: articulación musical del texto dramático" en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 2000, 2001, págs. 309-334.
- Querol, Miguel. "La dimensión musical de Calderón" en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de Junio de 1981*, Madrid: CSIC, 1983, págs. 1155-1160.
- Quintero, María Cristina "Luis de Góngora and the comedia de enredo" en *Symposium*, XXXIX, 1985-1986, pp. 268-283.
- Quiroz, Roderick. "Versiones musicales de la poesía del Siglo de Oro: desde Boscán hasta Lope de Vega" en *Hispania*, Vol. 79, No. 3, Sep., 1996, págs. 491-501.
- Roses Lozano, Joaquín. *Góngora: soledades habitadas*, Málaga: UMA, 2007.
- Sage, Jack. "Calderón y la música teatral" en *Bulletin Hispanique*, Vol. 58, 1956, págs. 275-300.