

INTRODUCCIÓN

En esta ocasión, los trabajos reunidos en este volumen fijan su atención, en un primer momento, en dos aspectos metaliterarios que resultan de especial interés para poder completar, no solo el entendimiento de obras concretas de la literatura áurea, sino para poder delinear una visión general en relación con la concepción de la prosa, la poesía y el teatro barroco. La oralidad y la sonoridad resultan dos cuestiones que tuvieron y tienen una importancia capital en el contexto literario de la Europa renacentista, pero que, debido a su carácter efímero, han pasado relativamente desapercibidas. En este sentido, basta con recordar las palabras de William Nelson, quien apuntaba que «libros de todos los tipos concebibles, ya en prosa, ya en verso, comúnmente se leían en voz alta, a veces por el autor mismo, a veces por miembros de una familia, que se turnaban, a veces por un lector profesional»¹. Es precisamente éste uno de los nudos desde el que parten buena parte de las contribuciones que conforman esta obra coral, los cuales se centran de manera concreta en la proyección sonora de los textos, cómo podían ser leídos y, evidentemente, cuán importantes eran las marcas relativas a cómo debían escucharse, cuál debía ser la adecuación entre texto, sonoridad y oralidad.

Margit Frenk señalaba en uno de sus trabajos que oralidad, «oralización» y literatura del Siglo de Oro eran términos prácticamente inseparables. Nos permitimos traer a colación una cita suya en la que expone lo siguiente:

Por un lado —y es hecho ya bien conocido actualmente— en los siglos XVI y XVII continuaba viva entre la población humilde esa muy antigua cultura oral antes mencionada, que encontraba expresión verbal en cuentos, refranes, canciones, romances, rimas infantiles, conjuros. A diferencia de lo que ocurrió en la Edad Media, ahora muchas de esas manifestaciones penetraron en la cultura aristocrática y urbana, integrándose a la poesía, la narrativa, el teatro: cuentos folclóricos incorporados a los nuevos relatos, romances viejos utili-

1 Nelson, W. (1976). From 'Listen, Lordings' to 'Dear Reader'. *University of Toronto Quarterly*, 46 (2), pp. 110-124.

zados en obras teatrales y germen de un nuevo romancero, cancioncillas que alimentaron de varias maneras a la poesía cantada...: toda una amplia gama de manifestaciones literarias que pudieron surgir gracias a la cultura oral procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro.²

En concreto, son varios los puntos a reflexionar que la estudiosa pone de realce y que ofrecen líneas de investigación, de las cuales, algunas ya se encuentran abordadas por algunos de los especialistas que a este volumen han contribuido. En primer lugar, resulta de notorio interés la elevación —digámoslo así— de la cultura popular a la cultura de corte, no solo por cuestiones de contenido, sino también de su propia proyección sonora y representación. En este sentido, son varios los ejemplos que se pueden traer a colación de cómo un elemento popular sufre una clara transformación para integrar la alta cultura. De este primer apartado dan buena muestra los primeros trabajos de este libro. El primero, a cargo de Delia Gavela García, bajo el título de «La música y su función dramática en la fiesta cortesana: El caso de la fábula de *Pico y Canente*», analiza la preponderancia que tiene la dimensión musical en una obra que ya desde el título evidencia la capital importancia de los elementos sonoros, poniendo el foco en dos cuestiones concretas: la primera, el estudio de las alusiones que confieren toda la importancia a la cuestión sonora y musical; la segunda, la función de los pasajes cantados. Por su parte, Roberta Alviti prosigue esta misma perspectiva de estudio interdisciplinar aplicada a «El canto y la música en *La renegada de Valladolid*». Por medio de su trabajo, Alviti ofrece un análisis sobre la función artística y meta-artística, partiendo de un primer nivel de estudio literario, para, progresivamente, avanzar hacia la interpretación y concepción de la música y la sonoridad en un plano metateatral aplicado a la comedia burlesca de Francisco de Montesión. Sigue a estos capítulos el de Clea Gerber, titulado «Música, transformación y albedrío entre Cervantes y Avellaneda: De la desgracia de Monsiur Japelín a los suspiros de don Quijote». En él, la investigadora presenta un estudio en el que examina el poder catártico de la música en la obra de Cervantes y en la de Avellaneda para ofrecer una explicación a la función estética de la música en sendos textos. En «Estudio de la música en dos autos sacramentales poetológicos de Calderón de la

2 Frenk Alatorre M. (1997). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 41.

Barca y Sor Juana Inés de la Cruz: *Sueños hay que son verdad* y *El cetro de José*», Adriana Beltrán del Río Sousa presenta un trabajo en el que aplica los enfoques de estudio canónicos iniciados, entre otros, por José María Díez Borque, a dos obras concretas que aún estaba por explorar en profundidad. A través de una mirada contrastiva y comparativa, su autora analiza la función de los textos cantados en las propuestas obras, teniendo en cuenta que, incluso más allá de las salvables diferencias entre la producción de ambos autores, la música y su integración en las piezas sacramentales cumplen unas funciones poetológicas que van en la misma dirección. Centrado en la importancia y en la conceptualización de la música en términos metaliterarios, presenta Antonio Sánchez Jiménez un trabajo centrado en la «Zaloma: Cantos marineros en la literatura del Siglo de Oro (Eugenio de Salazar, Damián Salucio del Poyo, Lope de Vega Carpio)». El término, en sí, ha sido motivo de desacuerdo entre lexicógrafos debido, por un lado, a la heterogeneidad de sus temáticas y de sus metros; y, por otro, a la escasez de textos que recogen estos cantos. En este caso, Sánchez Jiménez examina los cuatro ejemplos que se conservan recogidos en la literatura surgida durante los reinados de Felipe II y Felipe III para proponer una explicación a la función que tenían estas voces en las obras de los mencionados autores y, de este modo, plantear los fundamentos para comprender cómo funcionan a nivel estético y literario. Cerrando este primer bloque, se sitúa el estudio de Gaston Gilabert, en el que se centra en «El conjuro diabólico en verso: fuentes y variación estructural de la Antigüedad al nacimiento del teatro áureo». El investigador, tras hacer una revisión de la invocación demoníaca en los textos de los principales autores clásicos, tiende puentes hasta la Modernidad, y más concretamente a obras teatrales de autores como Gil Vicente, Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Cervantes o Lope de Vega, todos ellos herederos y renovadores —o adaptadores, si se prefiere— de la tradición antigua y de obras que establecerían los moldes de estos pactos diabólicos, como el *Laberinto de Fortuna* o *La Celestina*.

Si la percepción auditiva de todos los aspectos metaliterarios es, en muchos casos, proclive a pasar desapercibidos ante el lector contemporáneo debido a su inexorable caducidad, y lo mismo sucede con otros elementos como es la gestualidad, la cual tampoco es disociable en la mayoría de los casos a la dimensión retórica y artística de los textos áureos. La declamación o la oralización de las obras por parte de los actores —o de quienes leían en voz alta para un público— debía ir acompañada de unos movimientos acordes a lo que proyectaban con

el fin de salvaguardar el compromiso con el *decorum* y el *movere*. En este sentido, son varios y conocidos los meritorios trabajos que se han dedicado anteriormente a su estudio.³ No obstante, teniendo en cuenta lo inabarcable del corpus literario áureo, es necesario seguir avanzando en la redacción de nuevos estudios que arrojen luz sobre esta cuestión tan crucial. Y es que la gestualidad y la oralidad son los elementos principales sobre los que se fundan el espíritu y el sentido de buena parte de los textos barrocos castellanos, algo que ya expuso en su momento Cotarelo al explicar con respecto al gesto lo siguiente:

En él se esmera el poeta, y quien le dice le da alma y perfección en las acciones y con la voz, con que da a ser a lo que representa, diciéndolo como si lo sintiera, y sintiendo como si de verdad padeciera y obrara. Con que en el autor y representante se hallan los efectos del arte y del artificio que aquel, dice Séneca, obra con arbitrio, y este dando fruto, porque finge el método que le dio el arte y hace lo que le toca por su oficio, reduciendo a obra lo que encomendó a la memoria, según Quintiliano.⁴

Esta vivificación de los textos, ya sea en prosa o en verso, y el proceso de dotarlo de emociones y movimiento está íntimamente ligado con su percepción, tanto auditiva como visual. En este sentido, bien sabido es que el teatro áureo tuvo que sortear diferentes escollos y aplicarse diferentes máscaras para superar las barreras morales impuestas por pudicia y la moralidad cristiana de este contexto. Dos son los trabajos que dan fe esta cuestión. El primero, a cargo de Luis González Fernández, en el que el investigador anda «A vueltas con los meneos lascivos y otros gestos torpes en el teatro áureo: El caso de la hija de Herodías». Estableciendo puentes con el capítulo precedente en cuanto a su interés por lo demoníaco, en este capítulo el autor parte de la concepción general de lo pecaminoso y lo lascivo —y, por lo tanto, diabólico— de los gestos presentes en determinadas comedias para centrarse en un caso concreto como es el de las narraciones que giran o toman la historia bíblica. Siguiendo con la gestualidad libidinosa y provocante al pecado,

3 Excusará el lector que no hagamos aquí mención explícita a títulos, ya que hacer una relación completa nos llevaría a escribir un libro excesivamente extenso y, por otro lado, dejaríamos fuera nombres que igualmente serían meritorios de aparecer.

4 Cotarelo y Mori, E. (1997). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, José Luis Suárez García (ed.). Granada, Universidad de Granada.

presentan los editores de este volumen un trabajo escrito a cuatro manos bajo el título de «'De la cintura arriba / son bailes nobles, / de la cintura abajo, / ¡Dios los perdone!': Devenires del baile cantado áureo dentro y fuera de España». En este caso, precisamente debido al cerco condenatorio establecido por las censuras y los cauces moralistas de la época, nuestro interés se centra en saber lo que sucede con aquellos bailes de movimientos sinuosos y licenciosos. Claro está que muchos de estos bailes cantados, de claro abolengo popular, tuvieron que cambiar sus nombres para poder sortear las vigilancias y las condenas eclesiásticas, y, de hecho, varios de ellos se vieron condenados al destierro. Sin embargo, una vez fuera del escenario áureo, su devenir fue muy diferente y tras diversas mutaciones —y en contra de todo pronóstico—, estas manifestaciones sonoras y corporales llegaron a ser dignas de ser incluidas en cortes extranjeras.

En este ir y venir de elementos sujetos a la sonoridad y a la oralidad se encuadran los dos trabajos que cierran este volumen, los cuáles, desde perspectivas diferentes pero complementarias, dan noticia de la evolución de estos elementos en otros contextos y otros tiempos, respectivamente. El primero, a cargo de Tatiana Alvarado Teodorika, se centra en el estudio de lo que la investigadora acertadamente denomina «Versos peregrinos de Lope, Calderón y otros ingenios, con el 'Maytam rinki puriq wayra' en el *Libro de varias curiosidades*». A lo largo de sus páginas presenta un estudio de una taracea de manuscritos conocido como el *Códice Zuola*, cuya autoría y primera pertenencia correspondían al franciscano fray Gregorio de Zuola, un ejemplar bien conocido por músicos y musicólogos, pero claramente desatendido por parte de los filólogos. En este caso, la estudiosa propone el camino contrario que hasta ahora se ha estado desarrollando en relación a este códice, es decir, prestar especial atención a los elementos poéticos que éste contiene y hacer un examen de las versificaciones desde un punto de vista literario libre de preconcepciones que puedan comprometer su lectura y, por lo tanto, la sonoridad de sus versos. Más allá, y resaltando además la traducción de aquellas piezas recogidas en el volumen en lengua quechua, lo interesante es ver, por un lado, la diversidad de registros sonoros que se aplican a los versos de los autores castellanos llegados al Nuevo Mundo; y, por otro, ver la capacidad de adaptación y asimilación creada entre elementos de una cultura propia y aquellos que llegan de ultramar, tanto a nivel literario, como lingüístico, oral o sonoro. En este sentido, el compendio de escritos del fraile franciscano se entiende como un eslabón de una larga cadena de recepciones y asimilaciones

culturales que merecía ser tratado en profundidad desde esta perspectiva. Cierra este volumen colectivo el trabajo de Sergio Adillo Rufo con un capítulo dedicado a la «Palabra y escucha en la recreación contemporánea de un auto sacramental: *La vida es sueño* de [los números imaginarios] en la CNTC». En esta ocasión, el autor, conocedor del teatro áureo desde la perspectiva académica y también artística en tanto que asesor teórico —en el caso que aquí presenta—, expone una profunda reflexión sobre el proceso y el resultado de llevar a las tablas un clásico de la literatura del Siglo de Oro para un público actual. En otros términos, traducir y adaptar todos los elementos barrocos a la contemporaneidad. Desde este punto de vista, concretamente esta obra de Calderón de la Barca, la palabra, la sonoridad, la escucha y el oído son elementos de importancia capital. No se trata de una cuestión directamente relacionada con aspectos musicales o musicológicos, sino de la trasmisión de una idea, de una emoción, de la revelación de un conocimiento, de aquellos elementos propios del ámbito sonoro de la escenificación que no son perceptibles mediante la lectura. Para poder interpretar una obra tan universal como *La vida es sueño* en términos de lo que Bourriaud llamaría «arte relacional» el autor desmenuza el diálogo entre los diferentes actores dramaturgicos y escénicos, y, obviamente, entre tradición y modernidad.

El objetivo de este volumen, en conclusión, no reside en un planteamiento colectivo de conclusiones cerradas o de resoluciones de problemáticas. Más bien al contrario, lo que propone es abrir nuevas vías de reflexión y de exploración, y poner al servicio de la comunidad científica y al público interesado vías metodológicas diversas —pero complementarias todas ellas— posibles pistas con las que abordar o acercarse a las obras literarias del Siglo de Oro, o, simplemente, alimentar la curiosidad.

El editor de este volumen