



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Bermejo Gregorio, Jordi
Gaston Gilabert, *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Universidad de Murcia, 2021, 450 pp. ISBN: 978-84-18936-05-0
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 10, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 759-763
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.01.42>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517571603041>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Gaston Gilabert, *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Universidad de Murcia, 2021, 450 pp. ISBN: 978-84-18936-05-0

Jordi Bermejo Gregorio

<https://orcid.org/0000-0002-2107-5496>

Universitat Internacional de Catalunya

ESPAÑA

jbermejo@uic.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 759-763]

Recibido: 05-04-2022 / Aceptado: 22-04-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.42>

El auge que en las últimas décadas ha tenido el estudio de la dimensión poético-musical del teatro áureo tenía una cuenta pendiente con las comedias mitológicas de Lope de Vega. Tradicionalmente tildadas las partes cantadas como aderezos accesorios y de mero entretenimiento, era fundamental un trabajo exhaustivo que arrojará luz sobre la concepción y la relevancia de las canciones en las piezas dramáticas cuya temática será la más propicia para el teatro cantado. A todo ello se ha dispuesto Gaston Gilabert, profesor de la Universitat de Barcelona, con *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*. Con este libro el autor conjuga dos de sus intereses de investigación: las relaciones entre literatura y música —que ya vimos en su monografía *Poesía y música en las comedias de Bances Candamo* (2017)— y el mundo de lo sobrenatural en el teatro del Siglo de Oro —sobre el que recientemente ha publicado el artículo «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático» (2022)—.

El primer capítulo, titulado simple y llanamente «Introducción» (pp. 11-50), cumple una función fundamental en la monografía para entender la necesidad de la perspectiva interdisciplinaria del libro y para comprender la relevancia de los números cantados en las comedias de tema mitológico. Por ello, la línea de investigación

está bien definida: rebatir las tesis que tildan la música en Lope de incidental y, por lo tanto, demostrar que está intrínsecamente vinculada al devenir argumental de las obras como recurso dramático.

Quizás uno de los aportes más significativos del trabajo está en la elección de la metodología escogida. Consciente no solo de la problemática de los testimonios de la música teatral del siglo XVII sino de la parcialidad o incluso arbitrariedad de las indicaciones de partes musicales en los testimonios textuales, Gilabert deja claro desde el principio que el único modo de abordar un estudio multidisciplinario está en atender a las problemáticas de transmisión textual, a los cambios repentinos de métrica, a las acotaciones internas sobre elementos musicales en las intervenciones de los personajes y al rastreo pormenorizado de aquellos versos cantados o susceptibles de haber sido cantados tanto en los cancioneros de la época, como en los repertorios y bases de datos de hoy. Con este modo de proceder en la investigación, el autor traza una primera recapitulación de los resultados que, de forma singular en cada una de las comedias mitológicas que después trabajará, le lleva a la confección de una evolución descendente en la utilización y aparición de la música, compuesta por tres fases: aquellas escritas entre 1597 y 1615 —*Adonis y Venus*, *El laberinto de Creta* y *La fábula de Perseo*—, seguidas por las de entre los años 1613 y 1618 —*Las mujeres sin hombres* y *El vellocino de oro*— y una última formada por las obras desde 1620 hasta la muerte de Lope —*El marido más firme* y *El Amor enamorado*—, dejando al margen *La bella Aurora*, por ser la única comedia mitológica de Lope sin música. A partir del análisis estadístico el autor inaugura un triple debate: en primer lugar, en qué jornadas hay música vocal; en segundo lugar, si hay pocas canciones pero extensas o si hay muchas pero breves; y, finalmente, el de la música instrumental —como es el caso de *El vellocino de oro*, con gran cantidad de música instrumental, pero sin música vocal diseminada por toda la obra—.

Otro punto enriquecedor del trabajo expuesto en este denso pero relevante primer capítulo es la observación de la gran mayoría de las canciones como recursos oraculares (p. 40) que demuestran la imbricación dramática y temática, así como pone de manifiesto el poder de persuasión de la música para «una modelización del mundo en aras de la deificación de la autoridad del rey» (p. 49). Todo lo dicho se tratará en los siguientes capítulos, correspondientes a las comedias mitológicas, ordenadas cronológicamente. A su vez, los capítulos están divididos en tantos apartados como números poético-musicales contienen las distintas piezas de Lope. En cada una de ellos se ha conseguido trazar filiaciones y correspondencias con otras piezas dramáticas propias o no de Lope y con multitud de poemas en *contrafactum*. De la misma manera, de cada canción se ha hecho exégesis del mundo mitológico y las conexiones con el presente cultural de las obras y la relevancia que estas tienen por la dimensión poético-musical, como son las significaciones de los distintos dioses, semidioses o ninfas que protagonizan o cantan los tonos estudiados, así como marcas de metateatralidad.

De la primera de todas, *Adonis y Venus* —capítulo segundo (pp. 51-146)—, se destaca el carácter probatorio de las novedades del teatro musical florentino con sus seis canciones, con lo que es fácil trazar vínculos entre esta y *La selva sin amor*

de 1627. De ahí que el autor la considere la más singular de todas las estudiadas por la gran cantidad de canciones, muy repartidas por todas las jornadas. La naturaleza palaciega de la obra y su alto grado de experimentación en métrica, en la disposición de las canciones como enlaces entre partes y en cuanto a la función oracular responden a que esta es «el mejor compendio de música teatral del primer Lope de Vega» (p. 57). Aparte de constatar nuevas canciones que antes la crítica no consideraba como tal —el tono «Por los jardines de Chipre»—, Gilabert delimita definitivamente los números cantados —tanto en extensión como en número— de la primera comedia mitológica de Lope. Es este un magnífico resultado del rastreo minucioso de todo tipo de fuentes. En este sentido, no menos importante que *Adonis* y *Venus* es la constatación de que, antes de que Calderón sistematizara el lenguaje poético-musical de las zarzuelas y fiestas cantadas, Lope fue de los primeros en delimitar y significar las distintas naturalezas de las intervenciones cantadas de los dioses para diferenciarlas de las de los mortales (p. 126).

El tercer capítulo está dedicado a *El laberinto de Creta* (147-226). Resalta por ser la primera aproximación a los corrales de los temas mitológicos, como se confirma con las tres canciones que Gilabert observa en esta pieza. Precisamente, el adelgazamiento del aparato poético-musical corresponde a la preeminencia del tema épico y heroico sobre lo pastoril o propiamente divino de la pieza anterior. Destacada también es la observación en esta obra de la utilización de las escenas poético-musicales como contrastes entre lo pastoril o epitalámico de las canciones y el desengaño, castigo o tono trágico de las escenas inmediatamente posteriores. Es el caso del tono «Hicieron a Venus maya», con un desarrollado estudio de significaciones y correspondencias de todo tipo.

En *La fábula de Perseo* —cuarto capítulo (pp. 227-268)— se sigue consolidando la preferencia para los tonos cantados de las tramas y escenas mitológicas y pastoriles a las heroicas. Así sucede en esta: las tres canciones se sitúan en las dos primeras jornadas. Resalta aquí el motor dramático que tiene el oráculo del destino de Dafne a partir de la seguidilla «Con fuerza del oro» (pp. 232-251). Por su parte, muy interesante es el tratamiento de «Esta fuente milagrosa», cuya naturaleza musical —que cumple con el rasgo de profecía en forma de panegírico metaliterario y de autorrepresentación de Felipe III— sirve para dotar de coherencia espectacular a un pasaje inorgánico y poco conexo con la trama.

En el quinto capítulo (pp. 269-292) se llega con *Las mujeres sin hombres* a la cifra récord de un solo cuadro musical, con lo que el autor sitúa en esta obra el momento —«entre finales de la segunda década del siglo xvii y principios de la tercera» (p. 271)— en el que Lope ya ha definido la estrategia poético-musical de sus comedias basada en una fórmula dramática integradora: la canción en seguidillas «No es posible que el fruto» aprovecha su carácter metafísico y de pronóstico —y también erótico, dicho sea de paso— para funcionar como estímulo para la paz y el amor entre Jasón y los argonautas y las amazonas. Además, en este caso, el estudio de la música ha servido a Gaston Gilabert para asegurar que *Las mujeres sin hombres* y *Las Amazonas* —también de Lope— no son la misma obra.

El vellocino de oro y su singularidad palaciega centra el sexto capítulo (pp. 293-330). Su dimensión musical —que no se reduce solamente a las tres canciones, sino a una gran cantidad de música instrumental diseminada por toda la comedia— es el ejemplo perfecto de adecuación espectacular de una trama considerablemente inorgánica. No obstante, Gilabert ha descubierto mediante indicaciones internas que las canciones que aparecen en esta pieza rompen la práctica anterior de influir en el avance de la acción y, principalmente, sirven de nexo entre la loa y el inicio de la comedia. Esta revisión del texto desde la visión escénica advierte de la necesidad de atender a estas singularidades en futuras ediciones.

Las páginas dedicadas a *El marido más firme* en el séptimo capítulo (pp. 331-356) recogen las observaciones de las dos canciones de la obra sobre Eurídice y Orfeo: todas las secuencias cantadas se concentran en la primera jornada y realizadas por pastores, a pesar de lo sorprendente que puede resultar que «el cantor por excelencia de la antigüedad no cante ni un solo verso en toda la comedia» (p. 336). Todos estos datos han llevado al autor a sostener que Lope tiene una perspectiva de la representación de la obra menos efectista para los elementos espectaculares, y, por lo tanto, más adecuados para la producción en los corrales. Siguiendo con la práctica anterior, se reservan los números cantados para ambientes pastoriles, en este caso el de la boda de la pareja que, a la vez, se planteará como aviso trágico de lo venidero: la venganza de Venus por haberse comparado Eurídice con la diosa.

El estudio en el capítulo octavo de la última comedia mitológica de Lope, *El Amor enamorado* (pp. 357-410), significará el culmen de esta interesante investigación. De las dos canciones que aparecen en la pieza, la clara protagonista en el libro es la primera. A parte de desmentir la idea generalizada de la poca importancia de la música en esta pieza a partir de la observación de la función dinamizadora de la trama de ambas canciones —el segundo tono, «Vivan Febo y Diana» sirve de ironía dramática por lo que sucederá después de la boda en la que se canta—, Gaston Gilabert ha descubierto la partitura del villancico pastoril «A la gala de Febo», lo que supone un relevante hallazgo por ser la única pieza poético-musical del teatro mitológico de Lope de Vega que a partir de ahora podrá ser reproducida musicalmente. El descubrimiento de la música —ejemplo paradigmático de la metodología exhaustiva empleada por el autor y también de los dulces frutos que esta puede dar— se llevó a cabo en un manuscrito inédito conservado en la Biblioteca Nacional de Catalunya en el que aparece una versión ampliada del villancico con temática religiosa, junto con la partitura que encaja con la forma métrica original de *El Amor enamorado*. Este proceso de *contrafactum* a lo divino ha sido ampliado también por Gilabert con el hallazgo de una versión algo más larga del mismo villancico religioso —aunque sin música—, lo que arroja más luz no solo sobre el desarrollo de este procedimiento, sino que supone un auténtico empuje al mundo investigador para no cejar en el empeño de rescatar el patrimonio musical del siglo xvii.

En el noveno y último capítulo (pp. 411-420) se hacen las conclusiones con las que se reafirma a la vez que se conecta con las nociones de la introducción. A pesar de la reducción progresiva de la cantidad de versos cantados en las comedias mitológicas, este hecho no supone una pérdida de importancia, sino todo lo contrario:

la delimitación de lo poético-musical como una herramienta dramática de honda significación y funcionalidades insertas dentro de la fórmula de la comedia nueva. De ahí que muchas canciones de Lope en las comedias mitológicas se inscribían en la lírica tradicional castellana por el uso del arte menor, entre las que sobresalen las seguidillas. Esta hibridación de lo popular y lo culto, desde la perspectiva de Lope, es plenamente válida y efectiva para lograr «movilizar toda la fuerza de lo colectivo y de lo popular, para ponerla al servicio de sus propósitos artísticos» (p. 413). Gaston Gilabert ha demostrado mediante las partes cantadas la viveza y el dinamismo de estas obras, y destaca el papel estructurador de los números cantados en las comedias mitológico-pastoriles, por encima de las mitológico-caballerescas, con lo que valida desde lo poético-musical la propuesta de clasificación de las comedias mitológicas de Teresa Ferrer Valls. A la vez, todo el estudio presenta este tipo de teatro como paradigma de la dramaturgia y de los intereses de Lope: ganarse el público de los corrales pero llamar la atención de las clases dirigentes. Para esto último: «la elección del tema y su diálogo con las fuentes clásicas responde claramente a una estrategia para lograr la aceptación de los pocos y labrar para sí una autoridad poética» (p. 417). Y, en eso, los números cantados de sus comedias mitológicas, aparte de ser laboratorio de flexibilidad de la comedia nueva, otorgan una considerable originalidad al tratar los mitos mediante su propia mirada, popular y cortesana a la vez.

Esta monografía es el ejemplo perfecto de la validez y productividad de la utilización de una metodología coherente y adecuada a la naturaleza de la materia de que trata. El estudio interdisciplinario va mucho más allá de tratar de forma paralela la música, la poesía y, en este caso, la mitología y la cultura con ella relacionada: funda una nueva metodología al poner en el centro el elemento espectacular como vía de investigación dramática. Con ello se propone explicar los argumentos de las comedias desde aquellos breves pasajes que interpelan a todos los sentidos. El valor añadido de esta metodología reside en la propuesta de cómo cambiando el foco aparecen nuevas realidades y nuevas preguntas de investigación. No solamente es, pues, el trabajo de Gaston Gilabert un referente importantísimo para reivindicar y resignificar parte de la obra de Lope de Vega, sino para encarar el objeto de estudio desde la mirada viva y exhaustiva, tal y como otros géneros y otros dramaturgos del Siglo de Oro necesitan para el conocimiento acertado de la universalidad que, todavía, esconden.