

TEATRO DEL SIGLO DE ORO
Estudios de Literatura 140

Colección dirigida por EVA Y ROSWITHA REICHENBERGER

Consejo de Dirección:

Ignacio Arellano
Danièle Becker
Alberto Blecua
Fernando Cantalapiedra
Frank P. Casa
José M^a Díez Borque
Aurora Egido
Carmen Y. Hsu
Robert Jammes
Ciriaco Morón Arroyo
Sebastian Neumeister
Alan K. G. Paterson
Gerhard Poppenberg
Agustín Redondo
Alfredo R. López-Vázquez
Alfonso de Toro
Marc Vitse
Jack Weiner

DEMUSICA 26

Colección dirigida por Màrius Bernadó y Juan Luis Milán

«LA PALABRA EN LA CADENCIA»:
LA VISIÓN DE LA MÚSICA DESDE
LA LITERATURA (SIGLOS XVI Y XVII)

Fernando J. Pancorbo
& Sebastián León (eds.)

Edition Reichenberger · Kassel 2020

«La palabra en la cadencia»: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII). Fernando José PANCORBO MURILLO, Sebastián LEÓN (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2020.; vi, 186 pp. Hardcover; 16,5 x 24 cm. Colecciones: Teatro del Siglo de Oro — Estudios de Literatura 140; DeMusica 26.
ISBN: 978-3-967280-02-9

Mit freundlicher Unterstützung
der Gwärtler Stiftung

GWÄR
RTLER
STIF
TUNG

ISBN: 978-3-967280-02-9
© 2020 by Edition Reichenberger
D-34121 Kassel, Pfannkuchstraße 4
www.reichenberger.de

All rights reserved. No part of this work may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission of the copyright owner and the publisher.

Cover design: Carolin Schneider.

Printed and bound in Spain by Ulzama Digital.

ÍNDICE

Introducción	1
1. La luxure instrumentalisée : Le luth comme symbole littéraire et pictural du péché charnel au XVI ^e siècle	3
<i>Fernando J. Pancorbo & Virginie Giuliana</i>	
2. Montaigne à l'éspinette. Souffle, rythme et discordance dans les <i>Essais</i>	31
<i>Dominique Brancher</i>	
3. «El canto y lira mía»: significado del léxico musical en las bellas letras áureas	51
<i>Séverine Delahaye-Grélois</i>	
4. La música y las letras de los españoles en Roma (1620-1630)	77
<i>Ignacio Rodolfo Hazen</i>	
5. «Para Gracia y donaire». La mudanza y devenir de la poesía cantada <i>alla spagnuola</i>	91
<i>Sebastián León</i>	
6. Auge y declive del discurso sonoro	111
<i>Gaston Gilabert</i>	
7. Les <i>Incogniti</i> , académiciens <i>per musica</i> . Venise, 1630-1660	129
<i>Jean-François Lattarico</i>	
8. La música y el teatro histórico de Lope de Vega: cuándo y por qué	143
<i>Oana Andreia Sambrian</i>	
9. Orfeo, Anfión, Tubal: la música y sus inventores en tres disquisiciones musicales de Lope de Vega (<i>Arcadia, El peregrino en su patria, Pastores de Belén</i>)	157
<i>Antonio Sánchez Jiménez</i>	
Índice onomástico	181

- SAMBRIAN, Oana Andreia (2012a). «El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca – *El prodigioso príncipe transilvano*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89.1, pp. 31-43.
- (2012b). «Comedias desdobladas: técnicas comerciales en *El príncipe prodigioso* de Juan de Matos y Agustín Moreto», *Bulletin of the Comediantes*, 64.2, pp. 137-151.
- (2019). «Information is power: the circulation of the news during Renaissance and the Baroque», en Oana Andreia Sambrian y Fernando Pancorbo (eds.), *Información es poder: la circulación de las noticias en el Renacimiento y el Barroco*. Craiova: Editura Universitaria, pp. 11-18.
- VEGA, Lope de (1627). «Arauco domado», en *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por Juan González, a costa de Alonso Pérez, h. 76v-101r.
- (1700-1760). *San Diego de Alcalá*. Valladolid: en la Imprenta de Alonso del Riego.
- (1918). «El esclavo de Venecia», en *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Real Academia Española.
- (1966). «Contra valor no hay desdicha», en Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (ed.), *Obras de Lope de Vega, XIV: comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*. Madrid: Atlas (BAE, CXC), pp. 288-329.
- (2002). *Fuenteovejuna*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fuente-ovejuna—1/html/fedc4d4e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> (consulta 28 marzo 2019).
- (2009). *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid: Cátedra.
- VÉLEZ, Julio (2015). «*Suenan cajas: el género soldadesco en el teatro clásico español*», en Julio VÉLEZ SÁINZ, Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*. Madrid: Ediciones de Oro, pp. 183-199.
- UMPIERRE, Gustavo (1975). *Songs in the plays of Lope de Vega*. London: Tamesis Books.

ORFEO, ANFIÓN, TUBAL: LA MÚSICA Y SUS INVENTORES
EN TRES DISQUISICIONES MUSICALES DE LOPE DE VEGA
(*ARCADIA, EL PEREGRINO EN SU PATRIA,*
PASTORES DE BELÉN)*

Antonio Sánchez Jiménez

Tan estrecha fue la relación de Lope de Vega con las artes de su tiempo que se diría que ninguna de ellas le era ajena. Sabemos, por ejemplo, hasta qué punto fue un gran conocedor y defensor de la pintura (Portús Pérez 1992 y 1999; Sánchez Jiménez 2011), sabemos que usó en sus obras abundantes imágenes y referencias escultóricas (Sánchez Jiménez 2017) y sabemos también que estas aficiones se podrían extender hasta tocar artes consideradas menores, como la jardinería (Sánchez Jiménez 2016)¹. Sin embargo, parece lógico pensar que entre todas las artes a la música le corresponde un lugar de privilegio, pues no en vano Lope fue alumno de Vicente Espinel, gran poeta y músico rondeño de quien dice en el *Laurel de Apolo* (1630):

querrá también que Apolo corresponda
a lo que debe al inventor súave
de la cuerda que fue de las vihuelas
silencio menos grave,
y las dulces sonoras espinelas,
no «décimas», del número de verso,
que impropriadamente puso
el vulgo vil, y califica el uso². (2007: silva I, vv. 700-707)

* Esta investigación ha sido financiada por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), Coopération Internationale, en el seno del proyecto «Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)» (IZSAZ1_173356 / 1).

1 Sobre jardines en la literatura áurea, véase Egido 2013, Carreira 2013 y Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo 2018.

2 Hemos adaptado levemente la puntuación. Citamos los textos de Lope por página

En estos versos, Lope alaba a Espinel por su invención de la décima (a la que habría que llamar espinela, según el Fénix), pero también por haber añadido el quinto orden a la guitarra, hallazgo que le lleva a compararlo con Orfeo:

¡Oh padre de las Musas, docto Orfeo!,
de músicos y cisnes corifeo,
que con las cuerdas nuevas
hoy pudieras haber fundado a Tebas.

(2007: silva I, vv. 719-722)

La figura del legendario músico tracio, antonomasia, a un tiempo, de música y poesía, aparece con frecuencia en la obra de Lope y nos lleva a examinar en este trabajo cómo simboliza en ella la inextricable unión de esas artes, que también representan dos figuras análogas, las de Anfión y Tubal. Tras un estado de la cuestión acerca de Lope y la música, y un panorama explicando las posibles direcciones de esta relación, nos centraremos en estudiar cómo usa el Fénix las tres figuras citadas. Estas las examinaremos en su obra en general, pero también, y más concretamente, en un corpus triple: el formado por tres disertaciones sobre la naturaleza y origen de la música en la *Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604) y *Pastores de Belén* (1612). Estos textos no solo tienen en común el tema musical, sino que se entrelazan con una serie de relaciones complejas: por una parte, *Pastores de Belén* es una palinodia explícita de la *Arcadia*; por otra, los tres pasajes tratan el mismo tema bebiendo de fuentes diferentes. Por ello, pueden estudiarse como corpus coherente y nos servirán para analizar el modo en que Lope empleó la música para reflexionar sobre su propio arte y trayectoria poética.

Al examinar la importancia de la música en la obra lopesca, la crítica ha apostado por diversas direcciones. Tal vez la más frecuentada ha sido estudiar las canciones incluidas en la dramaturgia de Lope, tarea que tiene, a su vez, diversas vertientes. El primero es la lírica tradicional (Díez de Revenga 1983; Blecua Perdices 2003), con sus fuentes, uso y otros problemas relacionados (Alín y Barrio Alonso, 1997; Alín 1981; 1983; 1994). Abarcando todo tipo de canciones, otros estudiosos se han ocupado de la función de la música en el teatro de Lope (Porteiro

y número de verso, cuando este se indica en la edición utilizada, o solamente por página, si los números de verso no aparecen.

Chouciño 2008; Flórez Asensio 2012; Porras, 2015; Gilabert 2017; Avilés Castillo 2017), o de las tonadas que adornan diversas composiciones del Fénix, muy popular entre los músicos de su tiempo. En este campo destaca el *Cancionero musical de Lope de Vega* de Miguel Querol Gabaldá (1986-1991), aunque Mariano Lambea Castro y Lola Josa (2003: 21-29 y 36; 2005) y Rafael Beltrán (2003) se han ocupado de algunos casos particulares, a los que Margit Frenk Alatorre (2004) añade algunos novohispanos. De modo semejante, una línea de trabajos examina versiones musicales posteriores de poemas lopescos (López Galarza 2012; Comellas 2018), o incluso la música del tercer centenario de la muerte de Lope (López Galarza 2016). Por último, el interés reciente por la puesta en escena ha producido estudios sobre la música en representaciones de comedias lopescas (Suárez Pajares 2015; Porras 2015; Ryjik 2018).

Esta batería de estudios ha aclarado de modo decisivo muchas cuestiones que hasta hace poco apenas habían sido exploradas, pero en absoluto agotan la temática de la música en Lope, que, de hecho, presenta todavía bastantes misterios por resolver. Algunos de ellos son problemas de orden más bien biográfico, pues necesitamos aclarar todavía, por ejemplo, cuáles eran las dotes musicales de Lope. Y es que en su testamento de 1627 se cuentan «dos instrumentos» (Sliwa 2007: II, 681) que Joaquín de Entrambasaguas (1967: III, 659) supone violines, los cuales el Fénix tocaría «con habilidad nada vulgar». Esta conjetura se basa en una décima satírica de Góngora, que da la noticia de que a un loco llamado Valsain le dio por apedrear la ventana de Lope:

En vuestras manos ya creo
el plectro, Lope, más grave,
y aun la violencia suave
que a los bosques hizo Orfeo,
pues cuando en vuestro museo
por lo blando y cebellín
cerdas rascáis al violín,
no un árbol os sigue o dos,
mas descienden sobre vos
las piedras de Valsain.

(2009: 548)

Sin embargo, más que una referencia a un instrumento real, el «violín» del poema parece una metáfora para la poesía –como lo es también «Orfeo», sobre el que volveremos abajo– y por tanto no tiene por qué

SÁNCHEZ JIMÉNEZ

emos añadir que
a guitarra, habi-
n amigo de mú-
ste no es el único
nece sin resolver,
los músicos que
es especialmente
ópera española⁵,
versos villancicos
Gracia, a las que
que de Sessa (Ló-
o es que Lope co-
modidad la jerga
aquia:

de su ropa de martas aliñada,
cantó un soneto en voz medio formada
en la arteria bocal, con tanta gracia
como pudiera el músico de Tracia,
de suerte que cualquiera que la oyera,
que era solfa gatuna conociera
con algunos cromáticos disones,
que se daban al diablo los ratones.

(2002: 381, silva I, vv. 64-73)

Aquí la referencia a Orfeo («el músico de Tracia») viene acompañada de tecnicismos musicales (la gata canta según el estilo madrigalesco de los cromatismos) y de expresiones burlescas, muy a tono con la obra. De qué fuentes podría haber bebido Lope este tipo de erudición y por qué la empleaba lo podemos dilucidar examinando las tres disquisiciones musicales que van a ocupar el resto de nuestro trabajo y que pertenecen a los tres primeros libros en prosa que publicó el Fénix: la *Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604) y *Pastores de Belén* (1612).

En el libro quinto del primero de ellos, los amigos de Anfriso, el protagonista, le llevan a la cueva de la maga Polinesta para curarle allí de su locura, una melancolía furiosa que le ha sobrevenido al oír que su amada Belisarda se ha casado por despecho con el vil Salicio. El camino para alcanzar la curación y el desengaño pasa por visitar una serie de salas de la cueva, donde unas figuras alegóricas que representan a las artes liberales (más la poesía) le recitan unos versos a Anfriso y le muestran la decoración de sus estancias respectivas. Las primeras salas son las que ocupan Gramática, Lógica, Retórica y Aritmética, pero en la quinta encontramos a la Música, quien habita una estancia en la que Polinesta y Anfriso «oyeron varios sonos de deleitosa armonía, tanto que les pareció que estaban en el terreno paraíso» (2012: 629). En esto, «y, estando casi en éxtasis con la dulzura y diversidad de voces y instrumentos, vieron una gallarda y briosa dama que con un alegre rostro los miraba y tocando una sonora vigüela los suspendía con los presentes versos» (2012: 629). Se trata de la susodicha Música, quien les recita las octavas siguientes:

MÚSICA

Están todas las cosas naturales
ligadas en cadena de armonía,
los elementos y orbes celestiales,
aunque contrarios en igual porfía.

ontra Lope, esta vez re-
la emplea / en tiernos,
» (1969: 253, vv. 9-11).

de Tormes (Sánchez Ji-
có una elegía, incluida

in amor. Becker (1987)
a ópera, a la que Lope
cardenal Barberini, en
ca de la obra y Trabado
a. Por último, Philippe
de la literatura pastoril,
s manidos y referencias
). Para Meunier (2014:
a selva sin amor es una
o sin guasa», con rimas
Manzanares» / «mares»,
l de la «farsa». La inter-
s imitativa, característica
urla, sino, más bien, ho-
iástico es por naturaleza
on, más que la égloga, el
uy diferentes a los que
lez Gómez 1998; Bègue,

corresponder con una realidad biográfica³. A esto debemos añadir que era mucho más común tocar la vihuela o, sobre todo, la guitarra, habilidad que parece lógica en un discípulo de Espinel y un amigo de músicos como Juan Blas de Castro⁴. En cualquier caso, este no es el único misterio biográfico sobre Lope y la música que permanece sin resolver, pues todavía no sabemos cómo trabajó el Fénix con los músicos que ponían tonada a sus textos o los interpretaban. El caso es especialmente acuciante en lo referente a *La selva sin amor*, la primera ópera española⁵, pero se podría extender a textos menores, como los diversos villancicos que Lope componía para las fiestas del Caballero de Gracia, a las que llevaba a los músicos en el coche que le prestaba el duque de Sessa (López Martínez 2017: 289). En cualquier caso, lo cierto es que Lope conocía bien el arte de la música y podía emplear con comodidad la jerga musical, como demuestra en este pasaje de *La gatomaquia*:

Ya que lavada estuvo,
y con las manos que lamidas tuvo,

- ³ Góngora también usó la metáfora musical en otra sátira contra Lope, esta vez referida a sus romances de juventud: «La musa castellana bien la emplea / en tiernos, dulces, músicos papeles, / como en pañales niña que gorjea» (1969: 253, vv. 9-11). En este caso, el referente es claro: los romances se cantaban.
- ⁴ Lope coincidió con Blas de Castro en el destierro de Alba de Tormes (Sánchez Jiménez 2018: 97). A la muerte del músico, en 1631, le dedicó una elegía, incluida en *La vega del Parnaso* (2015a: II, 149-175).
- ⁵ Existen diversos estudios de importancia sobre *La selva sin amor*. Becker (1987) ha demostrado su relación con la teoría italiana sobre la ópera, a la que Lope habría accedido gracias a su contacto con el séquito del cardenal Barberini, en 1626. Por su parte, Profeti (1999) realiza una edición crítica de la obra y Trabado Cabado (2002) estudia el uso de mitología en la misma. Por último, Philippe Meunier lee el texto como una burla de las convenciones de la literatura pastoril, perceptible en lo que entiende como acumulación de tópicos manidos y referencias a los grandes modelos previos (Guarini, Tasso, Garcilaso). Para Meunier (2014: 163, 164 y 165), la imitación que lleva a cabo Lope en *La selva sin amor* es una «obra de taracea», un «pastiche» que el Fénix realiza «no sin guasa», con rimas supuestamente burlescas (Meunier ve burla en la rima «Manzanares» / «mares», «de tan hiperbólica como es») y un tono que se acerca al de la «farsa». La interpretación de Meunier parece excesiva: la literatura áurea es imitativa, característica que ni la acerca al «pastiche» ni implica necesariamente burla, sino, más bien, homenaje a los modelos previos. Además, el género encomiástico es por naturaleza hiperbólico; los géneros áureos que se acercan a la farsa son, más que la égloga, el entremés y la comedia burlesca, cuyos recursos son muy diferentes a los que emplea *La selva sin amor* (Borrego Gutiérrez y Bermúdez Gómez 1998; Bègue, Mata Induráin y Taravacci 2013).

de su ropa de martas aliñada,
cantó un soneto en voz medio formada
en la arteria bocal, con tanta gracia
como pudiera el músico de Tracia,
de suerte que cualquiera que la oyera,
que era solfa gatuna conociera
con algunos cromáticos disones,
que se daban al diablo los ratones.

(2002: 381, silva I, vv. 64-73)

Aquí la referencia a Orfeo («el músico de Tracia») viene acompañada de tecnicismos musicales (la gata canta según el estilo madrigalesco de los cromatismos) y de expresiones burlescas, muy a tono con la obra. De qué fuentes podría haber bebido Lope este tipo de erudición y por qué la empleaba lo podemos dilucidar examinando las tres disquisiciones musicales que van a ocupar el resto de nuestro trabajo y que pertenecen a los tres primeros libros en prosa que publicó el Fénix: la *Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604) y *Pastores de Belén* (1612).

En el libro quinto del primero de ellos, los amigos de Anfriso, el protagonista, le llevan a la cueva de la maga Polinesta para curarle allí de su locura, una melancolía furiosa que le ha sobrevenido al oír que su amada Belisarda se ha casado por despecho con el vil Salicio. El camino para alcanzar la curación y el desengaño pasa por visitar una serie de salas de la cueva, donde unas figuras alegóricas que representan a las artes liberales (más la poesía) le recitan unos versos a Anfriso y le muestran la decoración de sus estancias respectivas. Las primeras salas son las que ocupan Gramática, Lógica, Retórica y Aritmética, pero en la quinta encontramos a la Música, quien habita una estancia en la que Polinesta y Anfriso «oyeron varios sonos de deleitosa armonía, tanto que les pareció que estaban en el terreno paraíso» (2012: 629). En esto, «y, estando casi en éxtasis con la dulzura y diversidad de voces e instrumentos, vieron una gallarda y briosa dama que con un alegre rostro los miraba y tocando una sonora vigüela los suspendía con los presentes versos» (2012: 629). Se trata de la susodicha Música, quien les recita las octavas siguientes:

MÚSICA

Están todas las cosas naturales
ligadas en cadena de armonía,
los elementos y orbes celestiales,
aunque contrarios en igual porfía.

Euclides, Aristóteles y Tales 5
 a voces dicen la excelencia mía,
 porque sin mí mover no se pudiera
 del universo la voluble esfera.

Consuelo el alma, alegre los sentidos,
 esfuerzo el corazón y a las vitorias 10
 animo los medrosos y afligidos,
 y canto a Dios sus inefables glorias,
 a quien los corazones encendidos
 de mi dulzura erigen sus memorias.
 Soy la que los espíritus expelo 15
 y oficio de los ángeles del cielo.

Las fieras traigo a mi divino acento,
 los ciervos escuchándome se paran,
 los delfines con blando movimiento
 entre el cerúleo mar mi nombre amparan. 20
 La fuerza del orfénico instrumento
 (que en esto sólo mi valor declaran)
 detuvo el curso del tormento eterno,
 que es dulce en mar, cielo, aire, tierra, infierno.
 (2012: 629-630)

Como ocurría con los discursos de las artes anteriores y ocurrirá con los de las siguientes, el poema de la Música se centra ante todo en resaltar la excelencia de su disciplina. En la primera octava lo hace con ideas pitagóricas y, luego, platónicas y neoplatónicas sobre la armonía universal y la gran cadena que une todas las cosas del universo en una *discordia concors* (Lovejoy 1964). La clave de esta armonía universal es la música, afirma la dama, quien apela a la autoridad de varios geómetras griegos –y de Aristóteles– para sostener la teoría de la música de las esferas. A esta idea, la segunda octava añade argumentos más bien basados en la capacidad para conmover los afectos de la música, que no solo puede producir diversos estados de ánimo, sino incluso expulsar espíritus malignos del alma, como hacen «los ángeles del cielo»⁶. Por último, la tercera estrofa prosigue esta línea con la referencia a la figura mítica de Orfeo, cuya música tenía el poder de mover no ya los ánimos humanos, sino los de animales y

6 Lope usará esta misma idea a lo divino en *Pastores de Belén* (2010: 511), como veremos abajo.

elementos, e incluso los de los habitantes de los infiernos. De hecho, la *Arcadia* trae al final una «Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro» donde define a Orfeo en referencia a esta hazaña: «ORFEO: músico famoso que con la dulzura de su lira suspendió las penas del Infierno, de que sacó a Eurídice, su esposa. Matáronle estando fuera de sí las sacerdotisas de Baco, que el vino estraga mucho el ingenio» (2012: 711). Antes, en la diégesis de la *Arcadia*, el legendario músico tracio viene acompañado de otras figuras que aparecen pintadas en la estancia de Música:

Cuando acabó estos versos, porque mientras los cantó a ninguna cosa discurrieron los sentidos más que a escucharlos, advirtieron los pastores lo que en la vistosa cuadra se veía pintado. Allí estaban Lino tebano, Anfión y Alceo, estupendos profesores de aquel arte celestial y divino, y el contemplativo Pitágoras, que advertía en el son que el agua sobre las piedras hace y los martillos en el yunque. Víanse también las tres partes de la música: armónica, orgánica y métrica; la diversidad de los instrumentos y la correspondencia de los sonos, la armonía de las voces y la proporción y distancia de sus números. (2012: 620)

Estas pinturas confirman la inspiración pitagórica del pasaje, pero introducen también a otro de los personajes que nos interesa: Anfión. Estamos ante uno de los inventores míticos de la música, según Polidoro Virgilio (1550: f. 30r), y ante un personaje a quien Lope también define en la «Exposición» de la *Arcadia*: «ANFIÓN: hijo de Júpiter y Antíope, músico tan excelente que movía las piedras, fundando Tebas al son de sus instrumentos. Lo cierto es que fue tan elocuente que hablando persuadía lo que quería. Apolon. Rod., in *Aego*.» (2012: 688). Como veremos abajo, es una figura que Lope liga frecuentemente a Orfeo en los elogios a la música.

En cualquier caso, la fuente de este pasaje de la estancia de la Música no es Polidoro Virgilio, que sí que podría haber inspirado al menos parte de la definición lopesca⁷, sino una más sorprendente: la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre. Lo demostró J. P. Wickersham Craw-

7 Polidoro Virgilio (1550: f. 30r) explica que Anfión fue «hijo de Júpiter y de Antíope», «y también el poeta Horacio dice: Fue así dicho este Anfión / de Tebas ser fundador / porque fue muy gran cantor / moviendo con dulce son / los montes y su rigor». Sin embargo, esta información era mostrenca (Ravisius Textor, 1560: II, 100 y 247).

ford (1915), quien explica que tanto la iconografía de la Música como sus octavas son un resumen de este libro del siglo XV, que a su vez destila su información de Alain de Lille y las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla. Es decir, Lope acudió a un texto medieval y muy pasado de moda, lo que hace que el citado Crawford comente que en esta ocasión el poeta «was sadly lacking in critical acumen» al elegir su fuente (1915: 14). Ciertamente, Alfonso de la Torre no era un humanista de prestigio en 1598, pero las ideas que Lope toma para la *Arcadia* acerca de la excelencia de la música están basadas en la armonía de las esferas y en la retórica de los afectos, conceptos que eran perfectamente actuales a comienzos del Barroco y que lo seguirían siendo durante décadas. En cualquier caso, servían el propósito de la digresión de la obra, que era la de elogiar el arte de la música.

Sin embargo, para el siguiente texto que vamos a examinar el Fénix eligió una fuente más actualizada, el *Syntaxes artis mirabilis* (1575) de Pedro Gregorio, que alimenta una serie de discursos que pronuncian unos sabios locos en *El peregrino en su patria* (1604) (González-Barrera 2016: 484). El pasaje comienza cuando los protagonistas oyen cantar a un estudiante loco y reflexionan sobre el «parentesco» del arte de la música «con la poesía» (Vega Carpio 2016: 487), tras lo que el demente les define en qué consiste ese arte:

La música –dijo entonces el estudiante– pusieron los antiguos entre las disciplinas liberales. Aristóteles en el octavo de su *Política*, Budeo en los *Comentarios a la lengua griega*, Celio Rodiginio en el segundo libro, tratan y escriben de ella. La música es una junta y mezcla proporcionada de voces sonoras, graves y agudas. Plutarco en la *Vida de Homero* pone un tono agudo y otro grave: el grave en la voz sale del íntimo espíritu y el agudo de la superficie de la boca, como Marciano dice; del temperamento diverso de las sonoras y heridas nace la sinfonía y armonía. El objeto del oído es el son y la repercusión del aire, como lo enseña Galeno, Aristóteles y Plutarco. El son se hace del acto de alguno en otro y a otro, mediante el golpe que causa el son mismo. Dos cuerpos se requieren para sonar porque el solo no hace son. El eco que después de la concusión resulta es aquel aire impelido contra el lugar cóncavo, que resistiéndole que allí se desatase, le hizo que se quebrase y retorciere: así lo tienen Temistio y Plinio, Ovidio en la *Fábula de Eco* y Macrobio en sus *Saturnales*. No es una cosa misma la voz y la palabra; de la palabra tiene el principado la lengua, ayúdanle las narices, los labios y los dientes, y los instrumentos de la voz: la garganta, los músculos que la mueven y

los nervios que desde el cerebro traen su fuerza, de quien habla Galeno, *De precognitione ad Posthumum*. (2016: 487-488)

El pasaje se aleja del de la *Arcadia* por varios motivos, aunque quizás el más evidente de ellos sea la abundancia de autoridades griegas y latinas, así como de taxonomías y subdivisiones. Se trata de características que dan al texto un formato mucho más acorde con el estilo académico del seiscientos. Esta impronta escolástica se confirma en el pasaje siguiente, donde el loco responde a diversas preguntas acerca de los inventores y subdivisiones de la música:

—¿Quién inventó la música? –dijo el conde al estudiante.

—Josefo dice que Túbal, nieto de Adán –respondió el loco–, aunque otros dan la invención a Mercurio, como Gregorio Giraldo. Filóstrato dice que Mercurio se la dio a Orfeo, y Orfeo a Anfión; otros la atribuyen a Dionisio, como Eusebio.

—¿En qué se divide la música?

—En teórica y práctica –dijo el loco– según Boecio; o sea en natural y artificial, en celestial y humana. La natural celestial es la que se considera del armonía de todas las partes del mundo, la humana es la que trata de las proporciones del cuerpo y del alma y de sus partes, porque todos los movimientos [y] conversiones de los astros Pitágoras, Platón y Arquitas no pensaron que se podían hacer sin música, porque hasta los mismos edificios quiere Vitrubio, que se hayan hecho con ella. Dejando la música celestial y humana, se sigue la artificial, dividida en instrumentos y órganos musicales. (2016: 488-489)

Como se puede observar, el pasaje también recurre a los ecos pitagóricos y platónicos que hemos visto en la *Arcadia*, y también a una lista de inventores míticos de la música que no solo incluye a los dos músicos griegos consabidos –Orfeo y Anfión–, sino a uno bíblico: Túbal. Estamos ante un personaje que, por cierto, también aparece en Polidoro Virgilio: «Josefo dice en el primero de las *Antigüedades* que Túbal, hijo de Lamec, el cual fue muchas edades antes que ninguno de estos, fue el primero que se dio a la música y cantó al salterio y a la arpa» (1550: f. 30v). En realidad, el dato procede de una confusión, pues en la Biblia Tubal, hijo de Lamek, es más bien, «el padre de todos los forjadores de bronce y hierro», y así se le describe en el Génesis (4, 22), mientras que Yubal, hijo de Lamek y de Adá, es el «progenitor de los tañedores de cítaras y flautas» (Génesis 4, 21) (Haag, van den Born y Ausejo 2000: 1972 y 2076). En cualquier caso, y además de la

adición de este Tubal o Yubal⁸, y como señalábamos arriba, la principal diferencia entre esta lista y la de la *Arcadia* es el tono académico: en la de *El peregrino en su patria* Lope indica diversas posibilidades y sus fuentes, lo que aumenta notablemente la complejidad del pasaje. Pese a ello, y como era habitual en Lope, la erudición sigue siendo de acarreo: de Alfonso de la Torre en la *Arcadia*, de Pedro Gregorio en *El peregrino en su patria*.

La siguiente disquisición de nuestro corpus aparece en un texto que podemos relacionar tanto con *El peregrino* como con la *Arcadia*: se trata de *Pastores de Belén* (1612), un libro de pastores a lo divino que fue el siguiente volumen en prosa que dio Lope a la imprenta tras *El peregrino* y que funciona como una palinodia explícita de la *Arcadia*. En él, los pastores de Belén proponen diversos entretenimientos y juegos poéticos, entre los cuales está el siguiente pie de glosa, propuesta por Ergasto:

Hoy la música del Cielo
en dos puntos se cifró,
Sol y la que le parió. (2010: 503)

El propio Ergasto subraya que los versos esconden un juego de palabras sobre terminología musical (el nombre de dos notas, sol y la), juego que lleva a los pastores a explicar algunos detalles sobre la misma, como son los intervalos de tono y semitono («conjuntas»), y que les mueve a reclamar su origen israelita (recordemos que quienes hablan son los pastores de Belén):

«El equívoco está en que *la* y *sol* son puntos del canto, y el conecto es que el *Sol* y *la que le parió* cifran en estos dos puntos toda la música del Cielo». «Es el mejor que he visto deste género, dijo Aminadab, y si así fueran los demás, no solo estaban disculpados, pero merecieran premio». «Veamos, Llorente, cómo los glosas; pero es menester que adviertas que en todos los veinte signos de la música no hay más de seis voces, que son *ut, re, mi, fa, sol, la*, multiplicadas siete veces en lo natural, porque en lo accidental, que es por conjuntas. Estas seis y los nombres de las consonancias fingieron los músicos prácticos a su voluntad para enseñar con mayor facilidad a sus discípulos, que los teóricos otros nombres les tienen puestas. Lo que hay de un punto a

⁸ En *Pastores de Belén*, Lope se referirá a él como Jubal (2010: 510).

otro se llama *distancia*; de los griegos se han deducido estas cosas, pero infaliblemente tienen más alto principio, y fueron primero nuestras». (2010: 503-504)

Tras esta introducción sigue la glosa en décimas de uno de los pastores, que se hace llamar el Rústico⁹:

Hoy la música del Cielo
en dos puntos se cifró:
sol y la que le parió.

La consonancia divina,
un son de igual perfección 5
que es una y tres puntos son,
que se cante determina
un dúo de eterna unión:
por libro, un virgíneo velo,
hombre y Dios, uno en el suelo, 10
compuesto que es ligadura
de dos puntos, en que apura
hoy la música del Cielo.

Para cantar a concierto,
a la voz *la* bajó el sol, 15
y el virgíneo facistol
nos dio este punto, cubierto
de su inofenso arbol;
la humildad que le agradó
es el *la* donde bajó; 20
bajó el Sol, subiendo el *la*,
que, después que en ella está,
en dos puntos se cifró.

Que aunque es verdad que hubo *mi*,
y *re* también, del reparo, 25
porque en mí se vio su amparo,
la clave fue Dios, y así
mudose en *la* sol tan claro;
canto llano pareció,
tan humilde se mostró; 30

⁹ Sobre este personaje, que también aparece en la *Arcadia*, véase Sánchez Jiménez (2013).

mas echó Dios contrapunto,
viendo en dos puntos su punto:
*sol y la que le parió*¹⁰. (2010: 504-505)

El poema se sitúa en la estética del conceptismo sacro que proponía ya desde 1605 Alonso de Ledesma (*Conceptos espirituales*) y que inspiraría muchos poemas de las *Rimas sacras* (1614) de Lope, pero además es una técnica muy apropiada para el género de la glosa. En la suya, el Fénix recoge una serie de tecnicismos musicales (*consonancia, puntos, es decir, 'notas, compuesto, que explicamos abajo, a concierto, clave, canto llano, contrapunto*) y términos musicales más generales (*son, dúo, la, sol, facistol, mi, re*), todos los cuales sirven en las décimas para expresar un mensaje teológico: con la encarnación, la armonía divina se resume en dos seres unidos y consonantes, Jesús (*sol*, pues es el rey del cielo) y María (*la*).

Tras recitarse este poema, los pastores lo comentan encareciendo el ingenio de su autor, remitiendo a «aquella antigua máxima de que alguna deidad asiste al furor de los poetas, que Platón llamó *manía*» (2010: 505) y explicando las misteriosas referencias a la Trinidad (v. 2). Además, Aminadab, quien hace el papel de pastor sabio en la novela, aclara que «*simple* llaman los músicos una voz sola, y *compuesto* la ligadura de dos puntos» (2010: 505) y añade una explicación detallada del sentido teológico todo el poema:

El primero verso dice que allí apuró el cantor omnipotente toda su música. Luego dice que la humildad de María fue el punto *la* donde el *Sol* del Verbo Eterno bajó del Cielo, cifrándose en estos dos puntos toda su divina armonía. La tercera hace una de las *mudanza[s]* (que así las llama la música), y concluye con que siendo Dios quien era, vino al mundo en *canto llano*, con la humildad y llaneza que le veis nacido en el diversorio de Belén echando aquel contrapunto de su divinidad, viendo que el punto de su honor estaba ya en aquellos dos puntos de la Virgen, Madre de su Hijo, y del Sol de Justicia, Verbo eterno humanado en ella para conversar con los hombres y redimir el mundo. (2010: 506)

A continuación, el pastor Ergasto presenta su propia glosa, que también está en décimas y que también narra el misterio de la encarnación con metáforas musicales:

¹⁰ Hemos alterado ligeramente la puntuación de la edición de Carreño.

Cantando el Verbo divino
un alto tan soberano
como de Dios voz y mano,
a ser contrabajo vino,
bajando hasta el punto humano; 5
que, aunque es de sus pies el suelo
el serafín de más vuelo
y el más levantado trono,
bajó por la tierra el tono
hoy la música del Cielo. 10

Una Virgen no tocada
toca con destreza tanta
el arpa de David santa;
como la tiene abrazada,
que a todo el infierno espanta, 15
dos puntos solo tocó:
el bajo a el alto juntó,
que, como en una pregunta,
con un *sí* Dios y hombre junta;
en dos puntos se cifró. 20

De un *Fiat* comienza el *fa*
de su obediencia y su fe;
vio Dios el *mi*, siendo el *re*
rey y *reparo*, que en la
Virgen estrella *sol* fue; 25
pero, después que nació,
cifrada en dos puntos vio
la tierra, por su consuelo,
el armonía del Cielo:
*sol y la que le parió*¹¹. 30

(2010: 506-507)

El poema de Ergasto prosigue en la vena del anterior, pues también encontramos aquí tecnicismos y términos musicales (*contrabajo, punto, tono, arpa, bajo, alto, sí, fa, mí, re, sol, armonía*), pero este pastor presta más atención que su colega a la cuestión de la virginidad de María (v. 11) y, sobre todo, a la escena de la anunciación, a la que le dedica los versos finales (vv. 21-30). Resaltemos, además, la ausencia en ambos

¹¹ Hemos alterado ligeramente la puntuación de la edición de Carreño.

textos de Orfeo, Anfión y los griegos en general, a los que solo se refiere Aminadab (2010: 506) para negarles su primacía musical, que *Pastores de Belén* otorga a los hebreos y que celebra especialmente en el arpa de David (v. 13).

Sin embargo, las nociones pitagóricas aparecen en el comentario que el propio Aminadab dedica al poema de Ergasto, en el que distingue entre música divina y humana, y, sobre todo, explica que el movimiento de las esferas produce un «sonido armónico» que los humanos ya no perciben por estar acostumbrados a él, como afirmaba Pitágoras:

comenzó a engrandecer la música, diciendo que aun la teórica della era ingeniosa y agradable, y que dondequiera que se aplicaba, daba ocasión a peregrinos concetos. Dijo de las dos maneras de música, la una divina y la otra humana; la primera, que incluye en sí la elemental, y la segunda, la instrumental, probándolo con que es imposible que la máquina velocísima de [los] cielos y elementos tuviese sus vueltas y movimientos en silencio, y que un movimiento veloz y ordenado era imposible que pudiese ser hecho sin sonido armónico, y cómo de la revolución de los cielos necesariamente se infería el sonido, y que de su grandeza y velocidad sería muy grande, y su armonía muy dulce. Porque si los cuerpos que están cerca de nosotros cuando se mueven causan sonido, los celestiales, que son grandes y veloces, claro está que le tendrán mayor. Del movimiento del cielo, que lleva consigo los planetas, o sea inteligencia, como dicen, hay opiniones que si no fuese detenido dellos mismos pondría en confusión la fábrica del mundo, y que si la naturaleza es grave en parte y en parte aguda, puesta en debida proporción, era imposible que dejase de hacer armonía juntándose a los extremos. Prosiguió también probando que como los cielos unos eran en sus movimientos veloces, y otros tardíos, era fuerza que su música fuese alta y grande [y] que para que los elementos, siendo contrarios, pudiesen estar juntos sin destruirse, no podía ser sin música. Trató de que el supremo Hacedor de los Cielos les había dado al principio tal templanza, que no se habían jamás destemplado de aquella armonía, y cómo el sol y la luna y los demás signos y planetas ya cantan tonos alegres y ya tristes, dándonos el frío y calor [en] diversos tiempos. Finalmente, dijo que el sonido de los cielos no quiso Dios que le oyésemos, porque no quedasen nuestros oídos destruidos y admirados. Aunque Pitágoras dijo que porque el hombre se acostumbra a este sonido desde que nace, no le siente, como se prueba con evidencia en los que ejercitan el martillo, o los que viven entre los que con él labran el hierro o la

plata. Añadió también que por la **diafanidad de los cielos, donde no podía quebrarse el aire, decían muchos que no podía haber sonido**, con otras cosas curiosas y filosóficas, **que dijo haber leído en diversos libros**. Trató luego de la música humana, instrumental y aneja a la del cielo, como de principio de quien se deriva, y de qué suerte la música **aguda llama a la grave para que simbolice con ella la especulativa y teórica, y la activa y práctica**. (2010: 508-509)

La idea pitagórica de la armonía y música de las estrellas estaba tan extendida que Carreño (2010: 509) supone que Lope pudo haberla encontrado en las *Etimologías* de san Isidoro. Es posible, aunque el propio Aminadab asegura que ha sacado la materia para su **disquisición musical «de diversos autores»** (2010: 509), algunos de los cuales debieron de ser los que consultó el joven Lope en la Academia Real Matemática, donde estudió, según sus propias palabras, **«el astrolabio y esfera»** (Tomillo y Pérez Pastor 1901: 46). Dada la relación que tradicionalmente unía la astronomía y la música, el Fénix debió de recibir estas nociones pitagóricas en la Academia, si no antes. En cualquier caso, el pasaje citado de *Pastores de Belén* llama la atención por su distancia con el de *El peregrino*, frente al que da la impresión de ser un resumen que compendia un conocimiento mucho más extenso. Para empezar, está en estilo indirecto, cuando hasta el momento la conversación de los pastores se ha ido desarrollando en diálogos, por lo que resulta evidente que Lope no quería sobrecargar el episodio con noticias eruditas y citas. De hecho, no encontramos en él ni una sola cita, ni siquiera nombres de autoridades, salvo Pitágoras, aunque el personaje insiste en que podría aducirlos. Por último, el texto sirve de ilustración a los poemas que hemos comentado y de preludeo a uno que viene a continuación y que, por su extensión, vamos a tener que resumir y analizar brevemente.

Se trata del poema en sextetos líricos «Si el cielo es armonía», que canta la pastora Lucela «en alabanza de la música» (2010: 509) y que comienza poniendo en verso algunas de las reflexiones de Aminadab. En efecto, la pastora parte del presupuesto de que el cielo es armonía y los elementos, «música geometría», lo que hace de la música un arte excepcional (2010: 510). A continuación, Lucela trata el único punto que faltaba en estas digresiones musicales de *Pastores de Belén*, es decir, la cuestión de la invención de la música:

Mas ya se le atribuya
al gran padre Jubal, o Anfión tebano,

textos de Orfeo, Anfión y los griegos en general, a Aminadab (2010: 506) para negarles su primacía. *de Belén* otorga a los hebreos y que celebra especialmente a David (v. 13).

Sin embargo, las nociones pitagóricas aparecen en el propio Aminadab dedica al poema de *Ergo*, entre música divina y humana, y, sobre todo, en *de las esferas* produce un «sonido armónico» que perciben por estar acostumbrados a él, como

comenzó a engrandecer la música, diciéndonos que era ingeniosa y agradable, y que desde entonces se oía en las ocasiones a peregrinos concetos. Dijo de la música divina y la otra humana; la primera, que se oía en la máquina velocísima de [los] cielos y movimientos en silencio, y que un día era imposible que pudiese ser hecha de la revolución de los cielos necesaria que de su grandeza y velocidad sería dulce. Porque si los cuerpos que mueven causan sonido, los celestiales claro está que le tendrán mayor. Digo consigo los planetas, o sea inteligibles que si no fuese detenido dellos en la fábrica del mundo, y que si la naturaleza aguda, puesta en debida proporción, hacer armonía juntándose a los otros bando que como los cielos uno por otro tardíos, era fuerza que se destruyesen, no podía ser sin mezcla de los Cielos les había dado a los demás signos y planetas, dándonos el frío y calor que quedasen nuestros oídos que dijo que porque el hombre nace, no le siente, como se el martillo, o los que vivían

también que por la diafanidad de los cielos, donde no se el aire, decían muchos que no podía haber sonido, curiosas y filosóficas, que dijo haber leído en diversos libros de la música humana, instrumental y aneja a la *Ergo*, de principio de quien se deriva, y de qué suerte la activa y práctica. (2010: 508-509)

la armonía y música de las estrellas estaba tan sacado de san Isidoro. Es posible, aunque el propio Lope en la Academia Real Matemática, «el astrolabio y esfera» (2010: 509) supone que Lope pudo haberla en sus palabras, algunos de los cuales debieron de ser el Fénix debió de recibir estas nociones de cualquier caso, el pasaje citado en el momento de ser un resumen que comienza en el diálogo, por lo que resulta evidente en el episodio con noticias eruditas y que resume y analiza brevemente. «Si el cielo es armonía», que es de las reflexiones de Aminadab. (2010: 509) y que hace de la música un arte que Lucela trata el único punto en *Pastores de Belén*, es decir,

vivían tebano,

retamente, la pastora recuerda el episodio de I Samuel 16, cuando el arpa de David consigue expulsar, gracias a la intercesión del espíritu que atormentaban a Saúl, virtud que ya se ve en el poema de Lucela continúa con el referente de David, donde se el tono del salmo davideo para pedir cantos divinos que se ariz¹⁴. Así, solicita canciones adecuadas a las épicas vicijércitos de Israel o de los ángeles, o en general alabanzas de Dios, como el *Magnificat* mariano o el *Sanctus* de los (2010: 511-513). Lucela incluso pide cánticos para Cristo reído, los villancicos que se entonan cuando acaba su poema, do el libro IV de *Pastores de Belén*. En suma, el texto es una ración muy adecuada para una disquisición musical que comenzó, amamente, evocando el problema de la relación entre griegos y judíos. Es una cuestión que Lucela dirime reclamando las ideas pitagóricas que hemos visto aparecer en todos estos elogios de la música, o la pastora las evoca abandonando el arpa de Orfeo para reivindicar de David en su lugar.

En conclusión, estas tres digresiones, a las que podríamos haber añadido un pasaje de la dedicatoria de *El caballero de Illescas* que también trata de la música (2015b: 1022-1026), sirven para ilustrar la naturaleza de la prosa lopesca y su evolución, así como la actitud del Fénix hacia la música. Para ello conviene comenzar llamando la atención sobre el hecho, evidente, de que las digresiones que hemos examinado van creciendo progresivamente en longitud, pues a la página y media que ocupa el canto y estancia de la Música en la *Arcadia* responden unas más en *El peregrino* y, finalmente, las varias páginas sobre el mismo tema que encontramos en *Pastores de Belén*.

Esta progresión supone, en primer lugar, un síntoma del creciente interés de Lope por la música, por una parte, y del aumento de la complejidad de sus fuentes al respecto, por otra. A la sabiduría medieval de Alfonso de la Torre (*Arcadia*) le sigue a los pocos años el compendio de Pedro Gregorio (*El peregrino en su patria*) y, finalmente, la compleja síntesis de diversas autoridades en *Pastores de Belén*. La inclusión en esta obra de las glosas sobre términos musicales y de los sextetos lira en alabanza del arte de la música confirma esa impresión, que responde, además, a la creciente apuesta de Lope por la música como símbolo de

14 Sobre los salmos y Lope, véase Núñez Rivera (2006).

o sea invención tuya,
Mercurio antiguo, o de la diestra mano
de Pitágoras sea,
y en sus notas y números se vea,

cantar en tu alabanza
no quiero tus principios, ni tus obras,
ni aquella semejanza
que al Cielo tienes, con que puedes y obras
milagros en la tierra,
y en cuanto el mar de polo a polo encierra. (2010: 510)

Estamos, de nuevo, ante la lista de inventores de Polidoro Virgilio, con las figuras acostumbradas: Yubal (aquí, «Jubal»), Anfión y Pitágoras, y alguna nueva (Mercurio¹²), aunque Lope no incluye esta vez a Orfeo (luego veremos por qué). Aparte del epíteto encomiástico y de la posición de privilegio que Lucela le concede al patriarca bíblico, del pasaje destaca su carácter de *recusatio*, pues la pastora se niega a cantar los orígenes (ya bíblicos, ya paganos) de la música:

Otros canten que, echado
el lesbio mozo al mar de sus pilotos,
después de haber cantado
a los dioses del agua humildes votos,
hizo su espa[]da silla
aquel delfín que llevó a la orilla¹³. (2010: 510-511)

En lugar de dedicarse a los vanos mitos de los paganos (aquí, el aludido es Arión), Lucela se va a centrar en el personaje cuya lira va a sustituir la del desplazado Orfeo: el rey David.

Que yo de David quiero
cantar en tu alabanza el salmo santo
en que al Dios verdadero
ofrece de la voz el dulce canto;
David, cuya armonía,
cuya arpa los espíritus vencía. (2010: 511)

¹² Polidoro Virgilio también cita a Mercurio (1550: f. 30r).

¹³ Hemos alterado ligeramente la puntuación de la edición de Carreño.

Concretamente, la pastora recuerda el episodio de I Samuel 16, 14-23, en que el arpa de David consigue expulsar, gracias a la intercesión divina, a los espíritus que atormentaban a Saúl, virtud que ya reclamó Música en la *Arcadia* (2012: 629-630), aunque sin mencionar a Dios. El resto del poema de Lucela continúa con el referente de David, e incluso requiere el tono del salmo davideo para pedir cantos divinos de diferente cariz¹⁴. Así, solicita canciones adecuadas a las épicas victorias de los ejércitos de Israel o de los ángeles, o en general alabanzas de la gloria de Dios, como el *Magnificat* mariano o el *Sanctus* de los serafines (2010: 511-513). Lucela incluso pide cánticos para Cristo recién nacido, los villancicos que se entonan cuando acaba su poema, coronando el libro IV de *Pastores de Belén*. En suma, el texto es una conclusión muy adecuada para una disquisición musical que comenzó, precisamente, evocando el problema de la relación entre griegos y judíos. Es una cuestión que Lucela dirime reclamando las ideas pitagóricas que hemos visto aparecer en todos estos elogios de la música, pero la pastora las evoca abandonando el arpa de Orfeo para reivindicar la de David en su lugar.

En conclusión, estas tres digresiones, a las que podríamos haber añadido un pasaje de la dedicatoria de *El caballero de Illescas* que también trata de la música (2015b: 1022-1026), sirven para ilustrar la naturaleza de la prosa lopesca y su evolución, así como la actitud del Fénix hacia la música. Para ello conviene comenzar llamando la atención sobre el hecho, evidente, de que las digresiones que hemos examinado van creciendo progresivamente en longitud, pues a la página y media que ocupa el canto y estancia de la Música en la *Arcadia* responden unas más en *El peregrino* y, finalmente, las varias páginas sobre el mismo tema que encontramos en *Pastores de Belén*.

Esta progresión supone, en primer lugar, un síntoma del creciente interés de Lope por la música, por una parte, y del aumento de la complejidad de sus fuentes al respecto, por otra. A la sabiduría medieval de Alfonso de la Torre (*Arcadia*) le sigue a los pocos años el compendio de Pedro Gregorio (*El peregrino en su patria*) y, finalmente, la compleja síntesis de diversas autoridades en *Pastores de Belén*. La inclusión en esta obra de las glosas sobre términos musicales y de los sextetos lira en alabanza del arte de la música confirma esa impresión, que responde, además, a la creciente apuesta de Lope por la música como símbolo de

¹⁴ Sobre los salmos y Lope, véase Núñez Rivera (2006).

la elevación espiritual, ya sea con el pitagorismo de los textos citados, ya con el neoplatonismo del célebre soneto de *La Circe* sobre el canto de Amarilis («Canta Amarilis y su voz levanta») (Vega Carpio en prensa: núm. 313). Por supuesto, este tema estaba en consonancia con los intereses profesionales de Lope, quien a partir de 1609 dio en perfilarse como un poeta sacro, en primer lugar, y neoplatónico, en segundo lugar (Sánchez Jiménez 2006: 133-181 y 72-79). La sustitución de los símbolos e inventores de la música, los paganos Orfeo y Anfión, por el hebreo David en *Pastores de Belén* es otro síntoma del mismo proceso de elevación de una materia que Lope consideraba afin, o incluso sinónima, al arte de la poesía: la música. Al colgar el arpa o lira del poeta amante, identificado con Orfeo, Lope toma la del rey israelí. Es más, la lira de David se convierte incluso en la cruz de Cristo, cuyos clavos el conceptismo transforma en clavijas del instrumento:

Aquí cuelgo la lira que desamo,
con que canté la verde primavera
de mis floridos años, y quisiera
romperla al tronco, y no colgarla en ramo.

Culpo mi error, y la ocasión infamo 5
por quien canté lo que llorar debiera,
que el vano estudio vano premio espera:
ladrón del tiempo con disfraz le llamo.

En otra lira, a cuyo son recuerdas,
dormida musa, en este breve plazo 10
canta, segura de que el tiempo pierdas.

Templola Amor con poderoso brazo,
que en tres clavijas le subió las cuerdas,
y le labró de una lanzada el lazo.

(Vega Carpio 2006: núm. 23)

En segundo lugar, el crecimiento de las disquisiciones musicales nos sirve para ilustrar una característica esencial de la prosa lopesca. El propio Fénix sostenía en el prólogo de las *Rimas* que «la amplificación es la más gallarda figura en la retórica y que más majestad causa a la oración suelta» (1993-1994: I, 137), expresando su preferencia por un estilo que Cervantes llamaba «escritura desatada» y que se identifica con la *oratio soluta* de Quintiliano (*Institutio oratoria*, IX, iv, 19-20), esto es, un tipo de estilo de impronta conversacional donde son fre-

cuentas las digresiones (Serés 2004: 90-91). A Valle-Arce (2005: 11) considera que Lope «hizo de esa figura retórica la «marca registrada» de su novelística en general» (2005: 11), como estudiara Sobejano (1983) en un artículo clásico. Se trata de un rasgo que se aprecia desde el comienzo de su producción, ya en la *Arcadia*, donde los personajes se reprochan la profusión de comentarios eruditos que insertan en su plática: «Déjate ahora de revolver Plinius» (2012: 600)¹⁵. Como señala Valle-Arce (1998: 41), este «*revolver Plinius* se convertirá en algo consustancial a su forma de novelar», pues la prosa lopesca se caracteriza desde la *Arcadia* a *La Dorotea* por sus digresiones eruditas, que llegan al paroxismo y a la burla autoconsciente en las *Novelas a Marcia Leonarda*. Las disquisiciones musicales que hemos estudiado demuestran no solo hasta qué punto este rasgo se fue desarrollando, sino también la progresiva complicación de las fuentes que lo alimentaban: si al principio Lope se limitaba a resumir autores pasados de moda y poco prestigiosos, hacia el final de su carrera la asimilación de la materia erudita resulta mucho más sutil y las fuentes, más actualizadas y variadas.

Bibliografía

- ALÍN, José María (1981). «Sobre el “cancionero” teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 533-540.
- (1983). «Música y canción en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, pp. 155-170.
- (1994). «De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica», en Diego CATALÁN, Jesús Antonio CID MARTÍNEZ, Ana VALENCIANO, Flor SALAZAR y Beatriz MARISCAL (eds.), *De balada y lírica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. II, pp. 63-66.

¹⁵ Véase Valle-Arce: «los propios personajes de *La Arcadia* tienen a ironizar el hacinamiento de citas y autoridades con que procede el texto» (1998: 41).

- ALÍN, José María y María Begoña BARRIO ALONSO (1997). *El cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1998). «Lope de Vega ante la novela», *Anuario Lope de Vega*, 4, pp. 33-54.
- (2005). «Divagaciones lopescas: a propósito de las *Novelas a Marcia Leonarda*», en Carlos MATA y Miguel ZUGASTI (eds.), *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*. Pamplona: Eunsa, vol. I, pp. 3-18.
- AVILÉS CASTILLO, Rosa (2017). «La espacialidad sonora: la importancia estructural y argumental de la música en *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega», en Alba AGRAZ ORTIZ y Sara SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (eds.), *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Aleph, pp. 121-130.
- BECKER, Danièle (1987). «*La selva sin amor*, favola pastorale, ilustración de las teorías de Doni», *Revista de Musicología*, 10, pp. 517-527.
- BÈGUE, Alain, Carlos MATA INDURÁIN y Pietro TARAVACCI (eds.) (2013). *Comedia burlesca y teatro breve en el Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013.
- BELTRÁN, Rafael (2003). «Música y poesía en *La Dorotea* de Lope de Vega: las versiones del *Cancionero musical de Ontinyent* y otros cancioneros», *Edad de Oro*, 22, pp. 113-145.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio*, Alberto Colunga y Laurencio Turrado (eds.) (1977). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BLECUA PERDICES, José Manuel (2003). «Las canciones en el teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 9, pp. 11-174.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, y Javier BERMÚDEZ GÓMEZ (1998). «La comedia burlesca o el enredo verbal», en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 285-304.
- CARREIRA, Antonio (2013). *Flores y jardines en la poesía del Siglo de Oro*. Santander: Esles de Cayón.
- COMELLAS, Mercedes (2018). «Poesía Española del Siglo de Oro y lieder románticos: recepción lírica y transformación musical de la imagen de España», *Studia Aurea*, 12, pp. 167-188.

- CRAWFORD, J. P. Whickersham (1915). «The Seven Liberal Arts in Lope de Vega's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, 30, pp. 13-14.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- EGIDO, Aurora (2013). *Jardines hechos y deshechos: Lope de Vega, Soto de Rojas y Baltasar Gracián*. Santander: Esles de Cayón.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FLÓREZ ASENCIO, María Asunción (2012). «"Cantaron desta suerte..." Funciones de la música en el auto *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, de Lope de Vega, trasposición a lo divino de las Bodas Reales de 1599», *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 18, pp. 233-255.
- FRENK ALATORRE, Margit (2004). «Lope de Vega, hecho música en la Nueva España de su tiempo», en José María DÍEZ-BORQUE y José ALCALÁ ZAMORA (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 79-88.
- GILABERT, Gaston (2017). «"I will play the swan and die in music": Shakespeare y Lope de Vega ante la música teatral trágica», *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 23, pp. 270-285.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1969). *Sonetos completos*, ed. de Biruté CIPLIJAUSKAITÉ. Madrid: Castalia.
- (2009). *Antología poética*, ed. de Antonio CARREIRA. Madrid: Austral.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (ed.) (2016). *Lope de VEGA CARPIO, El peregrino en su patria*. Madrid: Cátedra, 2016.
- HAAG, H., A. VAN DEN BORN y Serafín DE AUSEJO (2000). *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder.
- LAMBEA CASTRO, Mariano, y Lola JOSA (2003). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. II. Libro de tonos humanos (1655-1656)*. Madrid: CSIC.
- (2005). «La "traza" con que "hará la música milagros": un tono del Maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega», *Revista de Musicología*, 28, pp. 1255-1264.

- LÓPEZ GALARZA, Carlos (2012). *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación*. Tesis doctoral inédita. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2016). «Música para una celebración literaria: el tercer centenario de Lope de Vega y el Premio Nacional de Música de 1935», *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 22, pp. 176-199.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2017). «Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento», *Arte nuevo*, 4, pp. 271-334.
- LOVEJOY, Arthur O. (1964). *The Great Chain of Being: A Study in the History of an Idea*. Cambridge: Harvard University Press.
- MEUNIER, Philippe (2014). «*La selva sin amor* (1627), ¿un ejemplo “italiano”?», *Criticón*, 122, pp. 157-167.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2006). «El arpa de David, que no de Apolo». Vida y poesía en los “Salmos” de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 12, pp. 159-177.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús y Ángel RIVAS ALBALADEJO (2018). *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*. Madrid: Delirio.
- PORRAS, Yuri (2015). «Musical References in Lope de Vega's *El castigo sin venganza* and Songs in Bath Theater Royal's Production of *Punishment without Revenge*», *eHumanista*, 31, pp. 662-673.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María (2008). «La funcionalidad de las canciones en *Del monte sale quien el monte quema*, de Lope de Vega», *Extravío*, 3, pp. 62-75.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1992). *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Madrid: Universidad Complutense.
- (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea.
- PROFETI, Maria Grazia (ed.) (1999). Lope de VEGA CARPIO, *La selva sin amor*. Firenze: Alinea.
- QUEROL GABALDÁ, Miguel (1986-1991). *Cancionero musical de Lope de Vega*. 3 vols. Barcelona: CSIC.

- RAVISIUS TEXTOR, Johannes (1560). *Officinae epitome*. 2 vols. Lyon: Seb. Gryphius.
- RYJIK, Veronika (2018). «Lope de Vega aligerado: el uso de la música en la teleadaptación soviética de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 24, pp. 94-118.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana.
- (2013). «Cardenio “el Rústico”, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», *Creneida*, 1, pp. 238-267.
- (2016). «Lope de Vega en los jardines del duque: la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba” (1604)», en Constance CARTA, Sarah FINCI y Dora MANCHEVA (eds.), *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*. Bern: Peter Lang, pp. 271-284.
- (2017). «La galería de bustos de “El jardín de Lope de Vega” (1621)», en Marcial RUBIO ÁRQUEZ y Adrián J. SÁEZ (eds.), *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*. Madrid: Sial, pp. 199-216.
- (2018). *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- SERÉS, Guillermo (2004). «La poética historia de *El peregrino en su patria*», en Xavier TUBAU (ed.), *Lope en 1604*. Lérida: Milenio, pp. 79-93.
- SLIWA, Krzysztof (2007). *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*. 2 vols. Newark: Juan de la Cuesta.
- SOBEJANO, Gonzalo (1983). «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en Emilio ALARCOS LLORACH y M. V. CONDE, *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. II, pp. 469-494.
- SUÁREZ PAJARES, Javier (2015). «Caminos paralelos: música y escena en el último Lope», en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena E. MARCELLO (eds.), *El último Lope (1618-1635)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 31-52.
- TOMILLO, [Anastasio] y [Cristóbal] PÉREZ PASTOR (1901). *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2002). «Mito y teatralización de la égloga: de *La selva sin amor* de Lope de Vega al *Golfo de las*

- sirenas de Calderón», en Jesús PONCE CÁRDENAS e Isabel COLÓN CALDERÓN (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Madrid: Clásicas, pp. 143-154.
- VEGA CARPIO, Lope de (1993-1994). *Rimas*, ed. de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ 2 vols. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1998). *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio CARREÑO. Barcelona: Crítica.
- (1999). *La selva sin amor*, ed. de Maria Grazia PROFETI. Firenze: Alinea.
- (2002). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio CARREÑO. Salamanca: Almar.
- (2006). *Rimas sacras*, ed. de Antonio CARREÑO y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Madrid: Iberoamericana.
- (2007). *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio CARREÑO. Madrid: Cátedra.
- (2010). *Pastores de Belén*, ed. de Antonio CARREÑO. Madrid: Cátedra.
- (2012). *Arcadia, prosas y versos*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Madrid: Cátedra.
- (2015a). *El caballero de Illescas*, ed. de Delia GAVELA, en José Enrique LÓPEZ MARTÍNEZ (ed.), *Comedias. Parte XIV*. Madrid: Gredos, I, pp. 1001-1155.
- (2015b). *La vega del Parnaso*, ed. de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Pedro CONDE PARRADO. 3 vols. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2016). *El peregrino en su patria*, ed. de Julián GONZÁLEZ-BARRERA. Madrid: Cátedra.
- (en prensa). *Rimas y otros versos*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO. Madrid: RAE.
- VIRGILIO, Polidoro (1550). *Libro de Polidoro Vergilio que trata de la invención y principio de todas las cosas, agora nuevamente traducido y trasladado en lengua castellana para nuestra doctrina y ejemplo [...]*, Francisco TÁMARA (trad.). Amberes: Martín Nucio.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Academia Real Matemática 171
 Accademia degli Incogniti 2, 129, 130, 131, 133, 134, 137, 138, 140, 141
 Accademia degli Unisoni 131
 Acevedo, Alonso de 82
 Afán de Ribera, Fernando 80
 Aldana, Bernardo de 145
 Alighieri, Dante 137
 Aquino, Tomás de 25
 Arañés, Juan 83, 84, 88, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108
 Aristóteles 123, 162, 164
 Avicena (Ibn Sinā) 39
- Bach, Johann Sebastian 117, 124
 Badoaro, Giacomo 129, 130, 133, 141
 Bances Candamo, Francisco 118, 126, 144
 Barberini, Maffeo 86, 89
 Beaujour, Michel 38, 47
 Bianconi, Lorenzo 130, 140
 Biedma, Jerónima 86
 Bissari, Pier Paolo 130, 134, 135
 Boccaccio, Giovanni 11, 25
 Boccadoro, Brenno 38, 47
 Boecio, Anicio Manlio Severino Torquato 65, 115, 123, 165
 Boétie, Etienne de la 39, 40, 43
 Bonet, Juan Pablo 112, 125
 Boscán, Juan 54, 68
 Bosch, Hieronymus 3, 21, 24, 26, 28
 Brant, Sebastian 8, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 29
 Bravo, Jerónima 86
 Britten, Benjamin 95
 Brueghel, Pieter 24
 Burmeister, Joachim 114, 115, 116, 121, 125
- Busenello, Giovanni Francesco 130, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 140
- Camerata Fiorentina 115, 123
 Carmeni, Francesco 131
 Caro, Rodrigo 83, 88
 Carvallo, Luis Alfonso de 93, 108
 Cascales, Francisco 111, 126
 Casoni, Guido 137
 Castaldi, Bellerofonte 108
 Castaldo, Juan Bautista 145
 Castro, Juan Blas de 177
 Cavalli, Francesco 133, 134, 136, 137
 Cerone, Pietro 69, 117, 118, 126
 Cervantes, Miguel de 60, 61, 69, 83, 108, 109, 143, 146, 155, 156, 174
 Cesari, Giuseppe 28
 Charpentier, Marc-Antoine 121
 Chen, Juan de 92
 Cicerón, Marco Tulio 123
 Correas, Gonzalo 93, 102, 108
 Covarrubias, Sebastián de 70, 95, 96, 108
 Cruz, Juan de la 65
- Des Prés, Josquin 14
 Descartes, René 121, 126
 Díaz Rengifo, Juan 70, 92, 108
 Doizi de Velasco, Nicolao 81, 89
 Duque de Sessa (Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón) 160
 Dürer, Albrecht 16, 28
 Dylan, Bob 125
- Encina, Juan del 61, 78, 143
 Errico, Scipione 130, 133
 Espinel, Vicente 82, 157, 158, 160