

en lo posible la edición príncipe y entrar en contacto con las propuestas escénicas originales.

El conjunto de los trabajos presentados en este volumen no trata de manera concienzuda perspectivas teóricas específicas. Se alcanza una meta de mayor utilidad: se practica la teoría. El resultado es un conjunto de buenas interpretaciones por medio de la semiótica teatral y el análisis de diversos elementos didascálicos. Este espíritu práctico que anima el conjunto es uno de los méritos del volumen.

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

El cancionero de la Sablonara. Ed., introd. y notas Judith Etzion. Tamesis, London, 1996; clxiii + 254 pp.

Entre los años de 1624 y 1625, Claudio de la Sablonara, músico y copista de la Capilla Real española, seleccionó 75 canciones polifónicas de las que se cantaban en la corte a dos, tres y cuatro voces e integró con ellas este valioso cancionero, que contiene piezas de músicos tan conocidos como Mateo Romero, alias Maestro Capitán, Juan Blas de Castro, Gabriel Díaz, Álvaro de los Ríos, Joan Pujol, etc.¹. Los textos aparecen anónimos, como era habitual, pero se han identificado los autores, seguros o probables, de muchos de ellos: Lope de Vega y Góngora, en primer lugar; además, Antonio Hurtado de Mendoza, Quevedo, Trillo y Figueroa, López de Zárate, Luis Vélez de Guevara.

La obra se recopiló por encargo del conde de Neuburg y duque de Baviera, de visita en la corte española en los años indicados, y fue llevada por él a Alemania. Gracias a ello, pudo salvarse del incendio del Palacio Real de Madrid que destruyó sus tesoros musicales en 1734. Actualmente, el manuscrito, de pulcra caligrafía, se conserva todavía en la Bayerische Staatsbibliothek, y también se le conoce, por ello, como *Cancionero de Múnich*.

El cancionero ha interesado a músicos y musicólogos desde que, en 1916, lo publicó Jesús Aroca, a base de una copia². La escasa fide-

¹ Como observa la editora (p. xxviii), el *Cancionero de la Sablonara* es excepcional entre los de la época en el hecho de que, salvo en dos casos, proporciona los nombres de todos los compositores (once en total), que trabajan en su mayoría para la corte madrileña. Vale la pena añadir que también difiere de otros cancioneros musicales contemporáneos por el hecho de que reproduce los textos poéticos en versiones notablemente completas y cuidadas.

² *Cancionero musical y poético del siglo xvi, recogido por Claudio de la Sablonara*, ed. Jesús Aroca, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916, y *BRAE*, 3 (1916) a 5 (1918).

lidad de ésta más los errores en texto y música del propio Aroca y sus criterios ya superados, hacían muy necesaria la elaboración de una edición a base del original, en transcripción moderna de la música y con criterios editoriales actuales. Debemos agradecer a la musicóloga Judith Etzion el haberse enfrentado a esta tarea.

Se trata de una edición, hasta donde yo puedo juzgar, hecha con rigor y cuidado, que además revela un buen conocimiento de la bibliografía pertinente³. El extenso estudio inicial (pp. xvii-lxvi), tras de abordar los aspectos históricos y bibliográficos del cancionero, se ocupa de las características de los textos poéticos, por un lado, y de la música, por otro, todo ello, con amplia documentación.

La editora relaciona este cancionero (p. xxi) con los otros diez, contemporáneos, que recogen canciones polifónicas de texto profano en español. Hay que añadir que todos, salvo el de Araniés, son manuscritos, que sólo en parte se han editado modernamente. En cuanto a los textos, el *Cancionero de la Sablonara* presenta, en efecto, “similitud de contenido y estilo poéticos” (p. xxxviii) con las fuentes poéticas del primer cuarto del siglo, o más propiamente hablando, con ciertas fuentes poéticas y sobre todo con ciertas antologías, ya impresas, como la *Primavera y flor de los mejores romances*, primera y segunda partes (1621, 1629), ya manuscritas —éstas poco exploradas por la editora—, donde además se recogen muchos de los poemas del cancionero, a menudo con notables discrepancias textuales. A propósito de esto, la editora observa con toda justeza que las “frecuentes sustituciones de palabras aisladas o frases enteras, adición u omisión de versos e incluso estrofas, cambio de estrofas o versos e inclusión/exclusión del estribillo” tenían que ver con “la dinámica sumamente creativa de transmisión oral”⁴.

La parte literaria del cancionero, única de la que yo podría hablar, se aborda primero en el capítulo 2, “La poesía”, y luego en la edición de los textos, cuya “versificación y puntuación” fue revisada por Carmen Valcárcel (p. lxxvii). En el capítulo 2, Etzion hace un repaso —no todo él pertinente, a mi ver— de la poesía española y sus fuentes impresas a partir de 1580. La mayor parte del capítulo está destinada al estudio de la versificación del repertorio de Sablonara.

Entre los géneros poéticos del cancionero destacan los 41 romances, que constituyen más de la mitad de las composiciones, a los cuales hay que sumar —no estudiar aparte—, por tratarse, en efecto,

³ Echo de menos en ella: la edición del *Cancionero de Olot* por FRANCESC CIVIL I CASTELLVÍ (*Cançoner de la Garrotxa*, Diputación Provincial, Gerona, 1982), y el estudio de CARMEN VALCÁRCCEL, “Cancionero musical de Onteniente: «tonos a lo divino»”, *Manuscr. Cao*, 3 (1990), 79-99.

⁴ Véase M. FRENK, “La poesía oralizada y sus mil variantes”, ahora en mi libro *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997, pp. 57-64.

de variedades del romance nuevo, los tres —no dos⁵— romancillos y las mal llamadas “endechas” (núm. 24), que no lo son. De 75 piezas, 45 son, pues, romances: ciertamente un alto porcentaje. Les siguen en frecuencia las 18 letrillas, que la editora, por alguna razón, divide (p. xxxviii) en diez letrillas, cinco “novenas” y tres “folías”, todas ellas, como reconoce, letrillas⁶. Bastantes romances y letrillas del cancionero tienen una seguidilla por estribillo o cabeza⁷, pero además contiene el cancionero dos series de seguidillas (núms. 7 y 8), y hay que destacar el hecho de que estas series de micropoemas para bailar y cantar normalmente sólo se pusieron por escrito en piezas del teatro breve y en algunas antologías poéticas manuscritas, como los códices 3890, 3985, 3913, 3915, 3700 de la B.N.M. o el llamado *Cancionero antequerano* o el *Jardí de ramelleres* recientemente descubierto por Kenneth Brown en Barcelona⁸. En obras de música no es frecuente encontrarlas, así que nuestro cancionero es una excepción, junto con el *Cancionero musical de Turín*, de fecha anterior, y el contemporáneo *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, de Luis de Briceño.

Otras formas métricas están muy escasamente representadas en el cancionero: una sola composición, la famosa de Lope “¿A quién contaré mis quejas/ quando de oírlas te guardes?”, está en décimas espielas; hay un soneto y 8 canciones formadas por sextetos-lira.

Volviendo a los romances, la editora llama “romances con estribillo” y “con estribillo y coplas” a los muchos que tienen estos elementos líricos. Me parece que falta claridad en el asunto, debido quizá al uso antiguo de *estrivo* o *estribillo* para ambas manifestaciones. En los romances con estribillo propiamente dicho, se trata de verdaderos estribillos, siempre breves, que se repiten, cada cuatro, ocho o doce versos (no “después de cualquier número de estrofas”, p. xl) del romance; en cambio, cuando el estribillo va seguido de estrofas o coplas glosadoras en redondillas, se trata de la forma *letrilla*, parienta del villancico antiguo, y estas letrillas se cantan una sola vez, al final del romance⁹: la estructura poético-musical es diferente en cada caso.

⁵ Véase la nota 7.

⁶ En ciertos momentos, la editora registra la folía como una de las “versificaciones (*sic*) genuinamente españolas” (p. xxxv), aparte de las letrillas. En otro lugar (p. xliii) menciona, sin fundamento, las “octavas” y las “novenas” como letrillas que diferirían de éstas por ser octosílabas, no hexasílabas.

⁷ Muchos de los estribillos que se enumeran como seguidillas en la nota 23 no lo son: números 1, 6, 17, 19, 22, 32, 48, 50, 55, 58, 60, 63, 64, 69, 70, 73; en cambio sí es variante de seguidilla el estribillo del núm. 9 y son seguidillas el del 25 (“Ánsares y Mengua”), del 49, del 67. Del mismo modo, la núm. 64 no es serie de seguidillas, sino un romancillo con “estrivo” de cuatro versos eneasílabos.

⁸ Véase sus “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”, *Criticón*, 63 (1995), pp. 7-27.

⁹ Al parecer, la editora se refiere, sin nombrarlo, a un trabajo mío (“Los romances-villancico”) cuando emplea (p. xliii) el término de “romances-letrilla” para los

Esto nos lleva a la manera de editar tales romances. Según era costumbre en los cancioneros musicales, debajo de la música figura sólo la primera cuarteta del romance y enseguida la letra del estribillo o de la letrilla entera, mientras que el resto del romance se copia abajo, después del pentagrama. Pero esto, como bien sabe la editora, no corresponde a la manera de cantarlos, puesto que el estribillo se cantaba, como hemos visto, tras cuatro, ocho o doce versos del romance, mientras que la letrilla sólo se cantaba al final. El respeto a la escritura original, que encontramos también en otras ediciones modernas de música de la época, ciertamente no ayuda al lector a saber cómo era el texto realmente, ni a los cantantes a cantarlo.

Por lo demás, los textos poéticos (pp. lxxviii-clxiii) parecen estar fielmente copiados del manuscrito. No van encabezados, como suele hacerse y hubiera sido deseable, por la indicación del número de voces, del género de la composición (“Romance”, etc.), del nombre del músico y, cuando es el caso, el del poeta; los tres primeros datos se registran, en forma poco visible, al pie del texto. Bajo la rúbrica “Fuentes” se dan luego las concordancias, o sea, otras fuentes¹⁰, y bajo la de “Texto”, el nombre, seguro o posible, del poeta y otras obras donde figura el poema¹¹.

La edición de Judith Etzion lleva la marca del musicólogo, como se observa, por ejemplo, en el hecho de que el llamado “Índice alfabético de obras” registra los primeros versos y, entre paréntesis, los nombres, sólo, de los compositores. Mucho hubiéramos agradecido que, además, se nos dieran los nombres de los poetas y los géneros respectivos. A los poetas presentes, real o probablemente, en el cancionero me parece que debería concedérseles la atención que sí se

romances con letrilla completa y dice (nota 30) que “este esquema también ha sido denominado ‘romance-villancico’”. Siento decir que en ambos casos se trata de fenómenos bastante distintos del que se presenta en los romances con letrilla a la postre (como se decía en ese tiempo). En el *Cancionero de la Sablonara* hay, sin embargo, verdaderos romances-letrilla, o sea, composiciones híbridas que por su estructura son a la vez romance y letrilla, teniendo estribillo (repetido) y estrofas con una sola rima asonante: núms. 18, 20, 24, 26, 27, 30, 41, 51, 56, 58, 60, 62, 63, 67. Véase mi trabajo “Entre el romance y la letrilla”, *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Universidad, Salamanca, 1993, pp. 379-384.

¹⁰ Tiene poco sentido, a mi ver, remitir en la edición a otras composiciones diferentes sólo porque su primer verso coincide. Es el caso, por ejemplo, de “Aquella hermosa aldeana” (núm. 2), comienzo tópico de romances que no tienen nada que ver el uno con el otro. Sorprende, por otra parte, la frase “las muchas obras poéticas sobre el tema de Ánsares y Menga” (p. cviii): ¿dónde están?

¹¹ Esta información no es todo lo completa que sería deseable, según reconoce la editora, p. lxxvii, cuando dice que “de ningún modo incluyo las concordancias textuales completas, puesto que consulté sólo las colecciones literarias más destacadas de la época...” Faltan sobre todo los manuscritos poéticos de la B.N.M., que a partir de ahora se podrán consultar fácilmente, gracias al *Catálogo* en cinco tomos, con índice de primeros versos, que han preparado Pablo Jauralde Pou y Antonio Carreira (1998).

dedica a los músicos. Hubiera sido bueno que el capítulo 2 nos hablara de ellos y que en la edición de los textos se destacaran sus nombres. Y la editora no ha indagado suficientemente este aspecto. Así, no se nos dice que el romancillo “Zagala del Tajo, / cuya ausencia lloran” (núm. 18) figura atribuido a Lope de Vega en el ms. 3700 de la B.N.M., ha sido publicado como de él por Crawford, y, como bien observa Montesinos, “el estilo es tan de Lope, que la atribución parece acertada” (*Primavera y flor*, p. 244); además, Lope lo volvió a lo divino ya en 1612. Es tan grande el número de los romances del cancionero que son de Lope de Vega o se le han atribuido a él con buenos fundamentos, que hubiera sido importante destacar el hecho, lo mismo que la presencia, no desdeñable, de Góngora.

Es quizás inevitable que un musicólogo tienda a privilegiar los aspectos musicales en la edición y el estudio de un cancionero, pero se diría que un mayor equilibrio con el aspecto literario favorecería a esa edición. Por otra parte, el estudio musicológico de Judith Etzion nos deja a los interesados no especialistas con ciertas dudas. Para sólo mencionar algunas: ¿tienen los romances del *Cancionero de la Sablonara* el marcado octosilabismo y la frecuente homofonía que se observa en otros cancioneros de la misma época? ¿Cómo se estructuran musicalmente las cuartetas de los romances, los estribillos, las seguidillas, etc.? ¿Dónde y hasta qué punto hay imitaciones? Y, sobre todo, ¿qué relaciones pueden observarse —si es que las hay— entre las características de la música y las de los textos poéticos?¹² En todo caso, no hay duda de que la labor realizada por Judith Etzion viene a enriquecer nuestro conocimiento de la música vocal española de la primera mitad del siglo xvii y que la editorial ha realizado igualmente un trabajo muy meritorio¹³.

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

¹² Cf. MARGIT FRENK y GERARDO ARRIAGA, “Romances y letrillas en el cancionero *Tonos castellanos-B* (1612-1620)”, *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 de febrero, 1995*, coord. M. A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos, y C. Caballero Fernández-Rufete, V Centenario del Tratado de Tordesillas, Valladolid, 1997, pp. 151-167.

¹³ Señalo algunas erratas. P. xix, nota 2, léase “Ueber einige spanische Handschriften der münchener Staatsbibliothek”; p. xxi, nota 7, léase Roma, Bibl. Casanatense; p. xxxiv, *passim*, léase Juan de Salinas; p. lxxviii, *passim*, léase Biblioteca Casanatense, *Cancionero de la Casanatense*, en la Bibliografía, p. lxx, el *Manual bibliográfico de cancioneros* se publicó en 1973 y 1977-1978 (repetido, bien, en p. lxxii); *s.v.* SAMPAIO, léase ...Academia... da História; *Primavera y flor* y *Segunda parte de...* están fuera de su lugar; p. xci, léase FrenkC, Núm. 568 B. Por otra parte, ¿qué quiere decir, p. xxxv, nota 3, “La prolífica escuela literaria sobre el origen y el estilo poético de los romances españoles se basa... en los estudios de Ramón Menéndez Pidal”? ¿Qué, p. xxxviii, “Algunos de estos textos... han sido acreditados con exactitud... a Lope de Vega”?