

## RESEÑA

Patrizia Botta, coord., *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Liguori, Nápoles, 2022, 516 pp. ISBN: 9788820769505.

GASTON GILABERT (Universitat de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.537>>

El proyecto *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco*, coordinado a nivel estatal por Antonio Gargano y financiado por un proyecto PRIN, consta de varias líneas o unidades locales. La romana, titulada *Canzonieri spagnoli popolaraggianti conservati a Roma*, capitaneada por Patrizia Botta desde la Sapienza, es la responsable directa del volumen objeto de esta reseña. Los miembros de número de esta línea investigadora son, además de la citada responsable, Aviva Garribba y Debora Vaccari y, los externos, María Teresa Cacho, Francesco Zimei y Massimo Marini. Sin estos nombres no puede entenderse la génesis y el excelente resultado de las páginas de *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*.

Muy esperado por historiadores de la cultura de diversas disciplinas, se trata de un libro que estudia y edita de modo sistemático por primera vez el manuscrito 625 que conserva el fondo Corsini de la Biblioteca de la Accademia dei Lincei y que lleva por título *Canzonette diverse in Lingua Spagnuola*. Este testimonio recoge treinta y tres poemas del Siglo de Oro, casi todos ellos acompañados de su notación para guitarra, pues se trata de una antología poético-musical de los cantarcillos «más famosos del repertorio hispánico» (p. 17) y da cuenta de la penetración en círculos romanos de los gustos literarios y musicales hispanizantes que estaban triunfando simultáneamente en Madrid.

El volumen está formado por dos secciones: el estudio y los textos. La primera se abre con un capítulo introductorio de Patrizia Botta que es a la vez sintético y de gran profundidad; una proeza solo a la altura de quien conoce con maestría la disciplina en cuestión. En él se describen los contenidos del manuscrito y se ofrece un

razonado y exhaustivo repaso bibliográfico, en el que se aprecia que los trabajos previos vinculados con el código nunca han sido sistemáticos, ya sea porque han querido presentar una visión panorámica que referencie, catalogue o describa el conjunto, ya sea porque su interés ha sido limitado al comentario o edición de alguno o algunos pocos poemas. Entre los nombres que se han interesado por el manuscrito están Menéndez Pelayo, Caravaggi, Frenk, Alín, Gotor, Labrador y DiFranco; todos ellos citados para el propósito mayor que cubre el nuevo volumen. En el mismo capítulo, Botta también lleva a cabo un estudio de la métrica, de los géneros y de los temas presentes en las cancioncillas del código, así como de la tradición textual y de las cuestiones de autoría. Más allá del compilador, que fue un guitarrista español afincado en Roma al servicio del príncipe Peretti, la investigadora se pregunta por esos treinta y tres poemas presentados como anónimos y que otras fuentes atribuyen a poetas como Lope de Vega, Quevedo, Baltasar de Alcázar o Lupercio de Argensola, amén de préstamos, glosas y *contrafacta*, que, como cabe esperar de cancioncillas célebres, realizaron muchas plumas áureas: Calderón de la Barca, Castillo Solórzano, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Tirso de Molina, entre otras. A todos los filólogos que hoy se ocupan de editar las obras de estos creadores, la edición del manuscrito 625 del fondo Corsini —en adelante, *Cors625*— pone en bandeja una magnífica fuente para el cotejo y la reconstrucción de una red de referencias textuales y culturales que llegaron a esa urbe transitada por tantos ingenios españoles, la Roma de Cervantes. En cuanto a la transmisión textual, es destacable que dieciséis poemas sean de testimonio único, es decir, de no ser por el código corsiniano habríamos perdido un patrimonio literario y musical irrecuperable. Entre los restantes, hay siete textos con glosas únicas y diez de tradición múltiple, presentes en otras fuentes italianas o españolas, pero que presentan variantes de gran interés filológico, dado que este tipo de tonadas populares acostumbra a vivir múltiples vidas, adaptándose a distintas situaciones y contextos.

El segundo capítulo, firmado por Francesco Zimei (Columbia University), está dedicado a un análisis musicológico de las tonadas contenidas en el manuscrito. Prácticamente todos los poemas están acompañados de su notación musical y no en forma de partitura sino mediante la codificación en letras que se corresponden a los acordes de guitarra; un sistema didáctico no muy distinto a los utilizados hoy para aprender el rasgueo de los temas más populares. Zimei reivindica con acierto los estudios de literatura y música desde un punto de vista interdisciplinar, pues no

puede tratarse la música de las composiciones poéticas como algo «accesorio del texto y, por ende, desdeñable» (p. 19), máxime si se trata de creaciones, como los cancioneros musicales o las piezas dramáticas, que no están pensadas para agotar su circuito de recepción en la lectura. Ciertamente, estamos acostumbrados a ver muchas ediciones críticas de teatro áureo que, aunque contengan pasajes de música vocal, se les da el mismo tratamiento a los versos cantados que a los declamados, cuando no son aquellos relegados a mero adorno. En esos casos, los editores teatrales no reparan en las distintas implicaciones performativas o argumentales ni cotejan testimonios que no sean exclusivamente literarios, obviando que las fuentes musicales o poético-musicales contienen, además de valiosa información musical que ayuda a la comprensión del pasaje, variantes de interés filológico en la letra que consignan. Una de las consecuencias de este proceder es que el actor, el músico o el director escénico, aunque lean ediciones críticas, ignoran que se conservan propuestas musicales para esos versos. La edición del *Cors625* resulta ejemplar en este sentido y da un paso decisivo para invertir dicha tendencia crítica. Los datos que ofrece Zimei ayudan a comprender estas realidades y a pensar la importancia de procedimientos que de otro modo serían invisibles, como el «insistir en una determinada palabra o en un entero verso para cargarlos de énfasis especial o de *suspence*, o en la introducción *ad libitum* de estribillos para estimular la sorpresa o la complicidad del público» o crear «efectos deseados de tensión o de distensión» (p. 19). Este capítulo, al margen de comentar particularidades de la música contenida en el manuscrito, reconstruye el ambiente cultural del dedicatario, Michele Montalto y, tras la exhumación de diversos documentos que denotan relaciones de mecenazgo, sugiere que el compilador podría haber sido Pedro Gutiérrez y que el verdadero dedicatario podría haber sido, no Michele, sino su hermano, el cardenal Alessandro. Un útil apéndice cierra esta sección musicológica, en que se listan una por una todas las composiciones y se da la notación moderna de los acordes —o, en su ausencia, la tonalidad— de cada pieza.

Cristina Mantegna y Francesca Santoni (ambas vinculadas a La Sapienza-Roma) son las responsables del tercer capítulo de la sección de estudios introductorios, en este caso centrado en los aspectos codicológicos y paleográficos del código. Pese a ser el capítulo más breve, es el que llega a los detalles más minuciosos, puesto que aporta una exhaustiva descripción e identificación del soporte material formado por dos cuadernos y de las distintas intervenciones que evidencia: no solo las dos

manos, sino los pormenores del proceso de copia y las personalidades involucradas en cada estadio, incluido el dedicatario, Michele Peretti. Para ello, ambas investigadoras analizan los cambios de tinta, la notación, los espacios en blanco y comparan el *Cors625* con otros testimonios análogos.

Cierra el bloque de los estudios introductorios su capítulo más extenso, firmado por Isabella Iannuzzi y enfocado en el contexto histórico y las amistades de los hermanos Peretti. En él, recuerda que Michele Peretti es hermano del citado cardenal Alessandro y que ambos son sobrinos-nietos de Felice Peretti, más conocido por haber sido el papa Sixto V. Iannuzzi nos presenta el ambiente aristocrático de esta familia y el ocio hispanizante de la Roma papal a caballo de los siglos XVI y XVII, con una serie de documentos que dan fe de los intereses culturales, políticos y económicos de los Peretti, incluidas sus conexiones con el partido español y con prohombres como el propio Olivares. Su estudio cubre también los avares biográficos de otros miembros de la nobleza —como Adriana Basile o el hijo de Michele, Francesco— y de músicos —como Antonio Gutiérrez, guitarrista de corte, y sus hijos Pedro y Giovanni—. De hecho, como Francesco Zimei, esta investigadora sugiere que el mejor candidato para haber sido el compilador del código corsiniano es el guitarrista Pedro Gutiérrez, no solo por la grafía, sino porque «tenía razones de peso para realizar el manuscrito y así agradecer a los Peretti sus ayudas» (p. 78).

Tras el bloque introductorio interdisciplinar, en la página 95 se abre la sección más amplia, que es la edición textual en sí, esto es, centenares de páginas que fijan y comentan por extenso y de manera modélica las treinta y tres cancioncillas del código. Cuatro son los investigadores que se ocupan de esta labor ecdótica de extraordinaria erudición y sus nombres aparecen en los respectivos poemas de los que se han ocupado: Patrizia Botta, Aviva Garribba, Massimo Marini y Debora Vaccari. Aunque se hayan repartido el colosal trabajo, la metodología y los resultados alcanzados en cada análisis remiten a una sintonía en la colaboración y a una eficaz coordinación de los trabajos, más allá de los criterios de regularización y modernización en la transcripción de los poemas. Cada uno de los textos comienza con dicha edición, adecuadamente numerada, marcando en negrita aquellas letras o palabras que el código presenta en tinta roja. A continuación, se describen los testimonios, discriminando entre manuscritos e impresos y entre sus procedencias, frecuentemente Italia y España. Le sigue un aparato de variantes y, finalmente, un extenso comentario filológico, repleto de referencias culturales y pasajes paralelos, que bri-

lla por su rigor y solvencia intelectual. En cuanto a los análisis métricos, estos son pulcros y detallados; tan solo disiento del tratamiento del verso «que no da él por causa tal» (p. 106), perteneciente al poema *De mí se aparta el Plazer*. En virtud de la sinalefa, ese verso no está afectado de hipermetría ni de un error de transmisión, por lo que debe leerse como el resto de los octosílabos de la composición.

Con una cuarta parte de los textos de tema erótico, como *Y tal conejuelo y tal conegito* o *Dios me guarde, Dios me guarde* —«un picante texto prostibulario de herencia celestinesca» (p. 11)—, este género está bien representado en el conjunto poético. Por esta razón existe el peligro de leer todo el cancionero con esa clave y forzar las dilogías oportunas, no obstante, el equipo de edición está bien atado al mástil de la filología y no cae en esa *vis attractiva*. Un ejemplo de ello es el magnífico análisis del soneto introductorio que, a diferencia de otros críticos, evita interpretar las «partes milagrosas» del dedicatario como una alusión a unos genitales sobrenaturales y lo justifica razonadamente (pp. 103-104).

Un escollo que acostumbra a sortearse en la edición de cancioneros poético-musicales es el de la polifonía de voces en una misma partitura. En estos casos, los editores tienden a simplificar la labor y escogen una sola *lectio* por testimonio, por lo que hay variantes que quedan silenciadas. Por poner un ejemplo, en el *Cancionero de Turín* la canción alirada *En esta larga ausencia* se dispone para tres voces: tiple primero, tiple segundo y alto. Si vamos al manuscrito turinés —y no a la edición de 1989, que contiene numerosos errores<sup>1</sup>—, en el tercer verso, mientras la primera voz canta «acaban», la segunda y la tercera leen «acaba». Las distintas lecturas de la polifonía deberían reflejarse de algún modo en los aparatos de variantes de las nuevas ediciones, a pesar de que se trate de un fenómeno musical generalmente ajeno a los hábitos ecdóticos.

Con relación a la búsqueda de testimonios dramáticos que recojan parcial o totalmente esas letras que iban de boca en boca y que formaban parte del acervo común, la labor que ha hecho el equipo de investigación que edita el código es encomiable y titánica. En primer lugar, porque la inclusión de tonadas es un rasgo fundamental de la Comedia Nueva y de otros géneros dramáticos áureos; en segundo lugar, porque se trata de un patrimonio vastísimo de miles de obras y, finalmente,

1. *Cancionero musical de Turín*, ed. M. Querol Gavaldá, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989.

porque muchas de esas piezas nos son desconocidas y llevan más de cuatro siglos esperando ser editadas. A ello hay que sumar que se trata de cancioncillas populares y, por tanto, repetidas con y sin variantes, en múltiples ámbitos, de modo que la exhaustividad es imposible ante un fenómeno de tales magnitudes. Una muestra de ello es la célebre tonada *Esclavo soy, pero el cuyo*, que se atestigua en muchísimas fuentes dramáticas. La lista que se ofrece recoge, más allá de testimonios de otros géneros literarios, siete comedias de Lope de Vega, tres de Calderón de la Barca, dos de Mira de Amescua, dos de Tirso de Molina y una de Claramonte (pp. 135-136). A esta lista podrían añadirse más títulos, así, una tercera de Mira de Amescua —*La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*—, otra atribuida a Lope de Vega —*El rey por su semejanza*—, dos de Álvaro Cubillo de Aragón —*Ganar por la mano el juego* y *Los triunfos de san Miguel*— y una de Simão Machado —la primera parte de la *Comédia da pastora Alfea*—. Otro caso parecido es el de la tonada *Si queréis que os enrame la puerta*, vinculada al género de las mayas, como bien se consigna en el estudio, y cuya lista de testimonios en comedias podría ampliarse a *La peña de Francia* de Tirso de Molina y *Pedro de Urdemalas*, atribuida a Juan Bautista Diamante.

Después de las treinta y tres ediciones y sus respectivos análisis, el volumen se cierra con un índice de nombres citados y con un índice de primeros versos, apartados utilísimos para el investigador que siga la pista de un aspecto o de un poema concreto. Es digna de aplauso la decisión muy poco frecuente en libros de estas características de incluir un disco con la reproducción del manuscrito *Cors625* a todo color y en alta resolución. El lector puede comparar fácilmente el texto original con el editado y darse cuenta de la magnífica labor filológica que ha llevado a cabo el equipo liderado por Botta.

En suma, la filología y los curiosos lectores en general debemos celebrar este aporte fundamental para la recuperación del patrimonio poético-musical áureo. Efectivamente, por fin podemos leer el *Cancionero Corsini* en textos fiables y limpios, acompañados con estudios interdisciplinares de primer nivel. Ojalá cunda el excelente ejemplo del volumen *Poesía y Música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625* y podamos contar en el futuro con ediciones como esta para todos los códices cancioneriles del Siglo de Oro.