

## RESEÑA

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

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.541>>

**E**l volumen que se reseña a continuación, fruto de la revisión de la tesis doctoral de Gaston Gilabert, destaca ante todo como el trabajo maduro de un investigador que une los conocimientos musicales a los de la Filología, sin olvidar una sensibilidad nada común que no hace sino favorecerlo en sus pesquizas en la escritura teatral lopesca. Dicho sea de paso, estoy convencida de que para entender al Fénix de los Ingenios hace falta *in primis* esta propensión natural.

El libro se inserta en una línea crítica relativamente poco aprovechada, al contrario de la boga de la que han gozado las fiestas mitológicas de Calderón de la Barca durante más de cuatro décadas. Se trata de la tercera monografía sobre el tema, después de la de Juan Antonio Martínez Berbel,<sup>1</sup> y la de Agustín Sánchez Aguilar.<sup>2</sup> Esta vertiente del teatro del Fénix cuenta, además, con un número limitado de ensayos aislados. Con todo, cabe reconocer que la obra de Gilabert supera con creces sus antecedentes, por la finura de sus análisis y por sus múltiples dotes científicas.

La introducción (pp. 11-49), como es de esperar, traza un estado de la cuestión crítica, pero desde el principio marca la diferencia al fijar su atención no tanto y no solo en el encanto de los ojos que provocan las fiestas mitológicas, sino en el «encanto dirigido al oído, cuyos recursos solo han sido estudiados de manera panorámica»

---

1. *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.

2. *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010.

(p. 12). De hecho, Lope bien conocía la música escénica, hasta el punto de haber sido el autor del primer *libretto* operístico español: *La selva sin amor*.

Claro está que las piezas de tema ovidiano del madrileño no se pueden comparar desde el punto de vista dramatúrgico con las fiestas calderonianas porque no pueden aprovecharse todavía de los resortes del teatro a la italiana (salvo el caso mencionado de *La selva* que es un capítulo aparte en la teatralidad barroca española), pero es verdad que el poeta realiza «concesiones a la música vocal sutiles y limitadas pero constantes, pues prácticamente todas sus fábulas míticas contienen versos cantados, algo que no puede afirmarse del resto de los géneros que cultivó» (p. 13). Y si esta es la premisa resulta evidente que solo un estudioso como Gilabert, competente en materia musical, puede aclarar numerosos aspectos de las comedias olímpicas lopescas, en lo tocante sobre todo a las relaciones poético-musicales y a sus implicaciones estructurales. La inserción de cancioncillas en el tejido poético, en efecto, no presenta las mismas funciones en toda clase de comedia, y, por más señas, en muchos casos no se da por descontada la detección de los tonos (es decir de los pasajes cantados) con respecto a las partes declamadas, por falta de partituras y escasos conocimientos de la poesía española puesta en música en los siglos XVI-XVIII. A este propósito es preciso apuntar que Gilabert ha dado con una partitura del siglo XVII del villancico de Lope de Vega que se reitera en varias secuencias dramáticas de *El amor enamorado*; el importante hallazgo se encuentra en un manuscrito fechado en 1679 y conservado en la Biblioteca de Cataluña. El estudioso nos depara una transcripción y análisis del mismo (pp. 382-399).

En concreto, el fino estudio del investigador barcelonés certifica la presencia de lírica cantable en siete de las ocho comedias mitológicas del corpus lopesco, con un promedio de dos o tres canciones en cada fábula teatral. Y dado que *La bella Aurora* no contiene marcas explícitas de tonos cantados, es la única que ha quedado excluida de la investigación.

Otra relevante conclusión a la que llega Gilabert atañe a la experimentación teatral, poética y musical del madrileño, la cual varía a medida que pasa el tiempo en la trabajosa búsqueda de un compromiso entre el fasto cortesano y la fórmula de la comedia nueva con la esperanza de conseguir el tan ambicionado puesto de cronista real. Según el autor, el constante descenso de versos cantados en el repertorio analizado siguiendo el orden cronológico, en cierto modo, se puede relacionar justamente con las desilusiones palaciegas del dramaturgo. Por otra parte, parece vincu-

lado a la conciencia artística de Lope, para el cual el estilo del 'recitar cantando' de la Camerata florentina, que aboga por el lucimiento vocal en detrimento de la comedia, no puede compaginarse con la dramaturgia aurisecular. Lo prueba, sin ir más lejos, la composición del texto de *La selva sin amor*.

Esta línea de investigación lleva a comprobar, desde el punto de vista poético-musical, que *Adonis y Venus* y *El vellocino de oro* son las comedias que más se acercan a la práctica escénica cortesana, distribuyendo los tonos en diversos cuadros a lo largo de la acción dramática. Al mismo tiempo, permite averiguar que las estrategias lopescas de construcción de los textos y de distribución del material poético-musical nunca son las mismas. Por ejemplo, en *La fábula de Perseo* y *Las mujeres sin hombres* se concentran en la jornada intermedia, mientras que en *El vellocino de oro* y en *El marido más firme* la música vocal se canta al inicio de las piezas.

En cuanto a las tipologías poéticas musicadas, la seguidilla «constituye la estrofa métrica transversal del Lope mitológico, ya que aparece en todos los ejemplares del género que cuentan con música vocal» (p. 36). También el romancillo cantado es muy frecuente, mientras que escasean el romance cantado y el villancico. Resulta evidente, pues, la voluntad lopesca de introducir cantares humildes en contextos cortesanos, conciliando elementos de la alta y baja cultura, según un principio básico de la estética barroca. También, en cada caso el poeta o bien toma una melodía conocida o bien escribe una totalmente nueva, adaptándola a la situación dramática específica.

Los apasionados por Lope de Vega no tienen que pensar, en todo caso, que este libro se ocupe tan solo de aspectos musicales. En realidad, uno de los intentos principales de su autor es estudiar las piezas olímpicas como enredos dramáticos en que los dioses sirven para aludir en clave metateatral a la familia real y a la nobleza española, de acuerdo con las ambiciones autoriales, y conforme a la práctica escénica cortesana que celebra la ostentación del poder a través de los héroes y divinidades antiguos. Entre otros múltiples aspectos, Gilabert ilustra que la palabra cantada resulta especialmente adecuada para expresar teatralmente los oráculos, es decir la voz de la divinidad (pp. 45-47).

El corpus central del libro está compuesto por el análisis puntual de todos los pasajes poético-musicales del repertorio mitológico, mostrando cómo «Lope pretende conectar los versos cantados, más allá del breve cuadro en que se inserta, con

toda la acción dramática de la comedia, con su contexto de recepción y con el método compositivo general del dramaturgo a la hora de mezclar poesía y música en este género» (p. 49). Por todo ello, resulta ser una mina auténtica de observaciones y comentarios que nos permite a los lopistas evaluar con herramientas complementarias las comedias de tema ovidiano.

En las conclusiones Gilabert hace hincapié en los límites forzosos de su planteamiento, porque los filólogos disponemos tan solo de los testimonios textuales, ya que el aparato visual y sonoro con que las piezas se representaron en su momento ha desaparecido. Con todo, la comprensión de las funciones que Lope les asignó a las canciones en sus comedias mitológicas permite desentrañar de forma innovadora las interrelaciones sutiles de las mismas con los argumentos, vislumbrando bajo nueva luz el proceso compositivo del dramaturgo.

En conclusión, estoy segura de que la magnífica aportación de Gaston Gilabert se va a consolidar como un hito del lopismo contemporáneo, por abrir nuevos caminos hacia la comprensión de un repertorio teatral injustamente marginalizado.