



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

La música en las comedias del Siglo de Oro

Verfasserin

Katharina Mühl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

a 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento
a Wolfram Aichinger, a José María Vives Ramiro, a Carles Batlle i Enrich,
a Francisco J. Delgado Báidez, a Carlos-Urani Montiel,
a Carlos Wolf, a Kerstin Weinmeister,
a mi hermana, a mis padres,
cuya paciencia y permanente apoyo, tanto en lo personal como en lo profesional,
han hecho posible la realización de este trabajo.

Índice

Introducción	I
I. Sinopsis del desarrollo de la música en los teatros	1
1. Teatro y música de la Edad Media	1
2. La música en el teatro prelopesco	2
2.1. La música en el teatro religioso	7
2.2. Moralistas sobre la música en el teatro	9
2.3. La música en el ámbito profano	10
3. El corral de comedias	13
3.1. El público	14
3.2. El escenario	18
3.2.1. Espacio para el verso cantado	20
3.2.2. La escenografía en el corral de comedias	23
3.2.3. La escenografía en las salas de la Corte	24
4. Las compañías teatrales	30
4.1. Formación musical de los actores	36
4.2. Actor y músico – ¿actor-músico?	42
4.3. Ensayos	46
II. Fuente de inspiración	49
1. Música coleccionada	50
1.1. <i>Cancionero musical de Barbieri</i>	52
1.2. <i>Cancionero de la Sablonara</i>	54
1.3. Más cancioneros y manuscritos	56
2. Géneros literarios para cantar	59
2.1. Los romances	60
2.2. Los villancicos	66
2.3. Tono y tonadilla	70
2.4. Transformación del texto literario a la música	71

2.4.1. El romance cantado	76
2.4.2. El villancico cantado	77
3. Músicos y dramaturgos – ¿Quién da el tono?	79
3.1. Vicente Espinel	82
3.2. Juan Blas de Castro	87
III. La letra canta	94
1. Modos de cantar: polifonía, homofonía, monodía	94
2. La improvisación	99
3. La sobriedad de las acotaciones	101
3.1. Acotación explícita	106
3.2. Acotación implícita	107
3.3. Tonos insertados	107
3.3.1. “Por la puente, Juana”	108
3.3.2. “Canto llano del caballero”	110
3.3.3. “Madre la mi madre”	112
3.3.4. “Cómo retumban los remos”	117
4. Los instrumentos musicales en la comedia	119
4.1. El acta ‘vihuela vs. guitarra’	125
4.2. El arpa	131
V. Conclusiones	135
VI. Bibliografía	142
VII. Suplemento	
<i>Abstract</i>	
<i>Curriculum vitae</i>	

Introducción

Una afición teatral se apoderó de un grupo de estudiantes de la Universidad de Viena. Se dejaron seducir a Valencia, donde vivía una viuda, llamada Leonarda, cuyo tío Lucencio y sirviente Julia querían que se casase de nuevo. De veras, mandó a quedar con don Camilo, un mozalbete atractivo a su agrado. Temiendo su buena reputación, no más le permitía hablarle en la salva oscuridad de la noche. Malentendidos, celos, enredos, tres galanes locos, mascaradas, trucos, caballeros honrados – la comedia “La viuda valenciana” de Lope de Vega alberga todo lo que deleitó el espectador del Siglo de Oro así como el del siglo XXI. Pero, ¿cómo captar la atención del público para señalar el comienzo de la comedia? ¿Cómo dar tiempo a los actores para cambiar la escenografía y preparar su vestido? Me ocuparon estas preguntas, porque me encargué de la escenificación musical de esta obra teatral. Me hacía servir de algunas melodías con sabor barroco para indicar el comienzo de la obra y permitir a los actores prepararse para la siguiente escena. Cuando los tres galanes Otón, Valerio y Lisardo cortejaban a Leonarda recitando sus sonetos, la situación casi exigía la melodía principal de un programa de televisión alemana, llamado *Herzblatt*, en que una mujer tiene que hacerles preguntas a tres hombres, que están fuera de su vista, detrás de un muro, y decidirse por uno de estos, según las respuestas que más la conmueven. Al final del segundo acto, Lisandro, Valerio und Otón se lanzaban a Urbán, criado de Leonarda, porque lo sospechaban su amante. Pero Camilo rescataba a Urbán y muestra su valentía caballeresco. Y cuando Otón declara: “Él tuvo en vos, Camilo, buen padrino; / que es un lacayo vil, desvergonzado.” suenó, en el fondo, el tema principal de la película *El Padrino* con Marlon Brando y Al Pacino. Como estábamos pocos los músicos y no disponíamos de electricidad en medio de un patio del campus de la Universidad de Viena, la instrumentación se limitaba a una flauta dulce y una flauta travesa. Después de esta puesta musical más o menos improvisada y semimoderna, despertó en mí el interés por la música teatral en el Siglo de Oro: ¿qué papel tenía la música respecto a la escenificación de una comedia?

Al principio de mis investigaciones, pronto comprobé que la música siempre había sido elemento imprescindible en la sociedad española. A lo largo del tiempo, los investigadores científicos se han centrado en la música sacra, por lo qual este

campo está muy explorado hoy en día. Los Reyes Católicos Fernando e Isabel, por ejemplo, la subvencionaron, no en último término para mostrar su devoción hacia la fe católica. Los compositores de la corte, Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Juan Escribano y Juan Ponce se dedicaron sobre todo a las misas y los motetes. El testimonio importante de su obra son una colección de manuscritos en la Catedral de Nuestra Señora de la Huerta, en Tarazona, y el *Cancionero de Segovia*, fuente principal de música polifónica. De todos modos, me interesa enfocar mis estudios en la música declaradamente profana, para el teatro. Quisiera prestar especial atención a las comedias de asunto profano, en vez de comedias religiosamente motivadas, y autos sacramentales, siempre y cuando tenga sentido trazar una línea divisoria entre ambos géneros.

Plauto, Miguel de Cervantes Saavedra, Tirso de Molina, Juan del Encina, Lope de Vega, Calderón de la Barca – desde los dramas griegos hasta las comedias del Siglo de Oro, los poetas fueron incorporando elementos musicales en sus obras teatrales. He decidido hacer énfasis en las comedias de Lope de Vega. Mi impulso principal hacia ello ha sido, que numerosos científicos investigaron minuciosamente su vida y obra, mientras que pocos se ocuparon del análisis de la escenificación musical de su obra teatral. Y eso que es evidente que su comedias están impregnadas de romances, género creado para ser cantado. Me lleva a la pregunta, hasta qué punto Lope de Vega propició el desarrollo del teatro musical. Para dar un ejemplo de la Viena del siglo XIX, Ferdinand Raimund deja cantar al protagonista Valentin la famosa “Hobellied” en el cuento de hadas “Der Verschwender” (1834): *Da streiten sich die Leut herum/ Oft um den Wert des Glücks,/ Der eine heißt den andern dumm,/ Am End weiß keiner nix. / Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich. / Das Schicksal setzt den Hobel an / Und hobelt s’beide gleich.*“ El actor austríaco Alexander Girardi (1850-1918) se hizo famoso por su interpretación de los llamados *couplets*, breves piezas cantadas en obras teatrales, que permitían al actor entrar en diálogo con el público.

Centrándome en las comedias de Lope de Vega, ningún campo de investigación quedaría más cerca, y me parecería más auténtico que el *corral de comedias*. Este tipo de teatro, que surgió a finales del siglo XVI, es el lugar más significativo en la formación de la actividad teatral profesional. Allí, donde la ‘cólera’

estalló (término utilizado para designar la afición teatral), quiero saber qué importancia aporta la música a este fenómeno teatral.

Es evidente que se perdió mucha información sobre el Siglo de Oro, lo cual también afecta a la escenificación musical en el teatro. De consecuencia, de inicio no resultó exitoso analizar retratos ni esbozos de una representación en un corral de comedias, porque simplemente no existen. ¿De dónde sacar las indicaciones necesarias para reconstruir la escenificación musical del Siglo de Oro? – Quién, si no el poeta, sabe qué romance popular introducir en la última escena para que los espectadores también puedan celebrar la boda final de los protagonistas. Quién, si no el poeta, sabe cuándo el encuentro nocturno de los enamorados debe ser acompañado de una guitarra punteada ‘desde dentro’. Está claro que mi punto de partida tiene que ser el propio texto de la comedia. Supongo que las acotaciones y las indicaciones escénicas que ofrecen los diálogos de los personajes, aportarán toda la información necesaria. Pero, si éstas tan explicativo hubiesen sido, ¿por qué es sólo el silencio que ha llegado a mi oído?

Para empezar, considero necesario familiarizarse con el mundo teatral. La primera parte de mi tesina esboza las circunstancias en que luego se anida la música: primero, examinaré la construcción de un corral de comedias y sus posibilidades de escenificar una obra teatral, siempre que aporte información para responder a mi pregunta principal. Segundo, no se debe subestimar el poder de los espectadores del corral de comedias. Quiero conocer a estas personas, sus necesidades y exigencias en cuanto a una representación teatral. ¿Qué efecto tiene la música teatral sobre su juicio de éxito o fracaso de una comedia? Tercero, las compañías teatrales son el portavoz del poeta, son quiénes tienen que dar vida a los versos. Pero ¿se harán servir también de la música? Hay que conocer la estructura de una compañía teatral y la distribución de los cargos porque, finalmente, decidirán sobre la escenificación, también musical. Ésta primera parte representa la corriente desde el punto de vista teatral, a la que entretejo, a partir de la segunda parte, la corriente de la perspectiva musicológica.

“Fuente de inspiración” introduce la segunda parte, que tratará los cancioneros, en que destacan dos géneros: los ‘romances’, sobre todo en el *Cancionero de Barbieri* y los ‘villancicos’, en el *Cancionero de Sablonara*. Es evidente que las comedias de Lope de Vega están llenas de romances, como he mencionado arriba. De ello deduzco que los romances y villancicos de los

cancioneros forman una paralela a las canciones utilizadas en el teatro. Probablemente Lope de Vega se dejó inspirar de este tipo de género popular. Como habían existido mucho antes de haber sido incorporados a las escenas teatrales, investigaré su origen y su entorno partiendo del siglo XV para aproximarme a su carácter y obtener informaciones adicionales para en cuanto a la instrumentación musical. Además me interesa saber, quiénes eran los compositores que ponían en música estos versos. Eso me lleva a la pregunta si había composiciones para el teatro reconocidas como tales o si bien los músicos recurrían a una partitura ya existente o simplemente improvisaban.

Me ha impulsado el afán de resucitar los versos cantados en el teatro de Lope de Vega por lo cual me dedicaré a la escenificación musical en la tercera parte. Al principio de mis consideraciones están la pregunta siguientes: ¿es habitual que el mismo poeta indique una canción en particular o insertan los actores una canción a su gusto? ¿Qué informaciones nos da sobre la canción o la música y su ejecución, como por ejemplo, sobre el empleo de instrumentos? ¿Suele señalar el uso de música incidental en cierta escena? ¿En qué relación están la música vocal y la música instrumental en el ámbito teatral? Mediante el análisis de las comedias de Lope de Vega espero encontrar respuesta a estas preguntas. Debido al inmenso trabajo que sería analizar las comedias en cuanto a escenas musicales, me aprovecharé de las publicaciones de científicos, en que se encuentran fragmentos y acotaciones sacados de varias comedias, siempre que sean relevantes para la escenificación musical; son aquellas de Louise K. Stein, Noël Salomon, José María Díez Borque, José Deleito y Piñuela, Américo Castro, Hugo A. Rennert y Gustavo Umpierre.

Parto de la hipótesis que no había cantantes ni músicos profesionales en los corrales de comedias, por lo cual el nivel de cantar habrá sido mediocre. No obstante, muchos investigadores exponen la ‘música polifónica’ como modelo principal del Renacimiento y Barroco, sobre todo respecto a la música sacra. Voy a ocuparme más detallado de la ‘polifonía’. En caso de que se trate del mismo género artístico que implica el término alemán *Polyphonie*, dudo que las canciones teatrales de Lope de Vega hubiesen sido ejecutadas a este modo. Mi meta es encontrar el modelo de cantar, que aplicaban los actores a los versos de Lope de Vega en una representación en el corral de comedias. Puesto que la primera grabación de una voz no se realizó hasta el año 1860, la única posibilidad de hacer sonar una canción de una comedia de

Lope de Vega, es a través de la partitura correspondiente. Jesús Bal Y Gay probablemente era el primero en publicar transcripciones de las canciones de Lope de Vega en *Treinta canciones de Lope de Vega*. Pero no existe publicación semejante al ejemplar *Cancionero musical de Lope de Vega* del musicólogo Miguel Querol Gavaldá. Se dedicó a la investigación de las canciones insertadas en el teatro de Lope de Vega e incluye una recopilación de más de treinta transcripciones. Recurriré a ellas para explicar la escenificación musical de las canciones insertadas por Lope de Vega en sus comedias. Aunque pisaré el campo de la musicología, no será necesario entrar profundamente ni en la teoría de la armonía, ni en el solfeo (por lo interesante que sea comparar la armonía y el ritmo de las palabras de “Entre dos álamos verdes” de Lope de Vega, con la armonía y el ritmo musical que le da el compositor Juan Blas). Asimismo recurro a una grabación bajo la dirección del músico Jordi Savall que contienen canciones de Lope de Vega. Los instrumentos musicales también formarán parte de este tercer apartado. En general, quiero explorar qué instrumentos se usaron en el tablado de los corrales en el Siglo de Oro. Durante mis investigaciones iniciales se han relevado cuatro instrumentos, en que quiero hacer especial hincapié: la vihuela, la guitarra, el arpa. Advierto que no puede incluir un ensayo amplio sobre su origen y desarrollo.

El objetivo principal de esta tesina es, registrar y acumular investigaciones existentes sobre el tema de la música teatral. Pues, al final del prólogo de su *Cancionero musical de Lope de Vega*, Gavaldá brinda a las jóvenes generaciones la continuación de éste. Quiero responder a este reto y empiezo mis investigaciones con esta tesina. Cuando ahora no me queda mas que recurrir a las partituras ya publicadas por Jesús Bal Y Gay y Miguel Querol Gavaldá para complementar mis ejemplos de las canciones insertadas, objetivo principal de mi tesis doctoral será explorar los archivos con la inmensa acumulación de partituras polvorientas para contribuir yo al *Cancionero musical de Lope de Vega*.

I. Sinopsis del desarrollo de la música en los teatros

1. Teatro y música de la Edad Media

Estamos en la España del siglo XIII y andan por allí, en la corte de Alfonso X el Sabio, los juglares polifacéticos talentosos: unen el improvisador, el actor, el cómico y el bailarín en una sola persona. Cantan diversos romances de héroes nacionales y santos, entretienen al rey en fiestas cortesanas privadas con sus danzas en rueda, diálogos graciosos acompañándose con tamboriles y flautas.¹ Más adelante, forman grupos musicales, llamados ‘coplas’ en Castilla o ‘coblas’ en Aragón, y se hacen servir de varios instrumentos.² La vihuela forma uno de los instrumentos más apreciados dentro del grupo de los instrumentos punteados e instrumentos de cuerda, al cual también pertenece el laúd y el violín. Está documentado que también tocan la trompeta, la gaita, el pandero y el tamboril. La *Crónica General* de Alfonso X, así como el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, mencionan varios instrumentos.³ En especial, esta última obra mencionada contiene una inmensa cantidad de instrumentos: la guitarra ladina, que se opone a la morisca por ser mayor, con más cuerdas y un sonido menos agudo;⁴ el violín de origen árabe llamado rabel (rabé); el salterio y la bandurria, que son instrumentos de cuerda; flautas, que siempre van acompañadas por tamborines (taborete); atabales, que son timbales; instrumentos de nombres tan curiosos como “odrecillo”, que es un instrumento semejante a la gaita; el órgano, que representa el único instrumento de tecla mencionado; hasta supuestos instrumentos desconocidos como, por ejemplo, la “albardana”.⁵ Merece ser citado aquí un fragmento del capítulo segundo “De cómo clérigos e legos e frayles e monjas e dueñas e joglares salieron a recibir a Don Amor”, del *Libro de Buen*

¹ Cf. SUBIRÁ, José/ CHERBULIEZ, Antoine-E., *Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika*, Pan-Verlag, Zürich, s.f., pp. 44s.

² Cf. Subirá, s.f., pp. 27s.

³ Cf. Subirá, s.f., pp. 52.

⁴ Cf. RUIZ, Juan, *Libro de Buen Amor*, COROMINAS, Joan (ed.), Biblioteca Románica Hispánica, Madrid: Editorial Gredos, S. A. 1967, p. 458.

⁵ Cf. Ruiz 1967, p. 462.

Amor. Nótese que se han destacado en cursiva los nombres de los instrumentos musicales:

Con muchos estrumetes: salen los *atabores*,
1228. allí sale gritando la *guitarra morisca*,
de las bozes agúd[a] è de los puntos arisca;
el *corpud[o] alaút*, que tien punt[o] a la trisca;
la *guitarra ladina* con éstos sè aprisca;
1229. el *rabé* gritador, con la sù alta nota;
ca' él el *orabí* tañiendo la su rota;
el *salterio* con ellos, más alto que La Mota;
la *viyuela* la péñola con aquéstos y sota;
1230. medio canón e *harpa*, con el *rabé morisco*;
entrè ellos alégrase el galipe francisco;
la *flauta* diz con ellos, más alta què un risco;
con ella [e]l *taborete*: sin él no vale un prisco;
1231. la *viyuela dè arco* faz dulces devailadas,
adormiendö a vezes, muy alt[o] a las vegadas,
bozes dulces, sabrosas, claras e bien puntadas:
a las gentes alegre, todas las tien pagadas;
1232. dulce canón entero sal, con el *panderete*:
con *sonajas d[e] açófar* fazen dulce sonete;
los *órganos* ý dizen chançones e motete;
l[a] [h]adedur[a] *albardana* entre ellos se entromete:
1233. *gaita è baldosa* en esta fiesta son;
el francéjs *odrezillo* con éstos se compón,
la neciacha *banduria* aquí pone su son;
1234. *trompas è añafiles* salen, con *atabales*.⁶

Este fragmento demuestra que la instrumentación es rica y variada ya en las representaciones teatrales de la Edad Media.

2. La música en el teatro prelopesco

El escritor, dramaturgo y comediante Agustín de Rojas Villandrando (1572-1635) ofrece un breve resumen sobre el desarrollo del ente teatral en *El viaje entretenido* (1624) según su modo de ver. Acerca de este libro cabe advertir que muestra cierto carácter enciclopédico y autobiográfico a la vez. En el fondo, es un libro con “tendencia a la parlería, [...] el no verificar las fuentes”,⁷ en que trata, sobre todo, personas de fama. Sin embargo, las informaciones sobre el teatro nos las transmite Rojas siendo comediante en la época de que me ocuparé a lo largo de esta tesina. Voy a parafrasear, pues, dicho pasaje y entrar sobre todo en sus

⁶ Ruiz 1967, pp. 475-477.

⁷ ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, JOSET, Jacques (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, vol. I., 1977, p. XLVIII.

menciones sobre la música: comienza en los tiempos de los Reyes Católicos, las églogas de Juan del Encina “que éstas fueron las primeras”.⁸ La égloga figura entre el género de la poesía pastoril y tiene su origen en las obras del autor griego Teócrito, que vivió aproximadamente en el año 300 antes de Cristo. Virgilio (78-19 a. C.) creó sus églogas imitando las obras de Teócrito. Su primera y tercera églogas, entre otras, definen a la perfección este género, y servirá a los poetas del Siglo de Oro como modelo, siendo Juan del Encina uno de sus mayores exponentes.⁹ No obstante, no se puede considerar a Juan del Encina (1468-1529) el primer autor teatral. Díez Borque advierte expresamente que no se debe olvidar, por ejemplo, a Gómez Manrique (¿1412-1490?) con sus piezas de teatro *Lamentaciones fechas para la Semana Santa, y Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*.¹⁰

De hecho, las églogas de Juan del Encina y de su contemporáneo Gil Vicente (¿1470-1539?)¹¹ contienen música como elemento decisivo para la representación teatral: insertan bailes, por ejemplo la folía, y son famosos por acabar las breves piezas de teatro con canciones de la tradición popular, por ejemplo con ‘villancicos’. Asimismo, Lucas Fernández (¿1474?-1542)¹² y Bartolomé Torres Naharro integran música en sus farsas y églogas. La integración de la música de los poetas nombrados les sirve de inspiración a aquellos poetas que les suceden, como Lope de Vega. Remito al capítulo segundo de esta tesina, en el cual se analizará más detalladamente el ‘villancico’ dentro del género cantado y – como circunstancias que figuran en su entorno – el drama pastoril.

La denominación de las piezas teatrales en esta época no es uniforme: mientras que Encina designa sus piezas teatrales como ‘égloga’, ‘representación’ o ‘auto’, Lucas Fernández alterna el uso de los términos ‘auto’, ‘farsa’, ‘comedia’ y ‘égloga’; y Torres Naharro aplica en su mayor parte el término ‘comedia’.¹³

⁸ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. X.

⁹ Cf. BUEZO, Catalina/ PLAZA CARRERO Nuria, “Tipología de las formas breves”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Teatro Breve Español III, Siglos XVI-XX, Madrid: Iberoamericana 2008, pp. 65s.

¹⁰ Cf. PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, DÍEZ BORQUE, José María (ed.), Barcelona: Labor 1975, p. 28n16.

¹¹ Cf. Subirá s. f., p. 60

¹² Cf. Subirá s. f., p. 60

¹³ Cf. Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 66.

Torres Naharro es considerado “profeta”¹⁴ de la comedia de capa y espada de Lope de Vega. Los temas de la comedia nueva (el típico transcurso del amor a lo largo de la comedia y el concepto del honor) ya es perceptible en los dos subgrupos que crea Torres Naharro: en la ‘comedia a noticia’ y, sobre todo, en la ‘comedia a fantasía’. Además, introduce a un criado que ya tiene rasgos del ‘gracioso’ de la comedia nueva.¹⁵ Reduce el número de protagonistas, proponiendo entre seis y doce, y divide la comedia en cinco ‘jornadas’, en vez de tantos ‘actos’. Antepone a la comedia el introito o argumento, con el fin de captar la atención de los espectadores.¹⁶ Más adelante, en la primera mitad del siglo XVII, se desarrolla el género literario llamado loa, aún más independiente de la comedia, pero con la misma función de la *captatio benevolentiae* del público antes de la primera jornada de la propia comedia.¹⁷ Torres Naharro publica estas innovaciones bajo el título *Propalladia* en Nápoles en el año 1517, donde trabaja bajo el auspicio del marqués de Pescara.¹⁸ La *Propalladia* es probablemente la primera teoría teatral española, e incluso europea, de la Edad Moderna.¹⁹ El hecho de que Torres Naharro se encuentre en Italia es significativo, considerando que su obra teatral guarda cierta distancia con la práctica del teatro español medieval, animando el teatro a través del “espíritu cosmopolita del Renacimiento italiano”.²⁰

Considero interesante haber informado de las innovaciones de Torres Naharro en base a investigaciones realizadas recientemente pues se contrapone a la problemática de la información revelada por Rojas:

Y porque yo no pretendo tratar de gente extranjera, sí de nuestros españoles, digo que Lope de Rueda, [...] empezó a poner la farsa en buen uso y orden buena. Porque la repartió en actos, haciendo introito en ella, que agora llamamos loa [...].²¹

¹⁴ MAZUR, Oleh, *Teatro español anterior a Lope de Vega*, Madrid: Playor 1990, p. 47.

¹⁵ Cf. NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Spanische Literaturgeschichte*, zweite erweiterte Ausgabe, Weimar: J.B. Metzler Verlag 2001, p. 155.

¹⁶ Cf. Pellicer 1975, p. 33.

¹⁷ Cf. Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, S. 82.

¹⁸ Cf. Pellicer, p. 32.

¹⁹ Cf. Neuschäfer 2001, p. 154.

²⁰ Neuschäfer 2001, p. 155.

²¹ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. X.

O bien por desconocer la *Propalladia* de Torres Naharro, según Pellicer,²² o bien, en mi opinión, por ignorar esta obra por haber sido publicada en el extranjero, Rojas atribuye la innovación del ‘introito’ a Lope de Rueda, y sigue hablando de actos y no menciona el término ‘jornada’. A continuación, Rojas menciona los ‘pasos’ de Lope de Rueda, de los que Juan de Timoneda publica una serie en dos primeros volúmenes, en 1567 y 1570, en Valencia. Rojas denomina estas breves piezas dramáticas ‘entremeses’, puesto que – y las recientes investigaciones coinciden en su afirmación²³ – entre los términos paso/ entremés no hay diferencia destacable en la época.

[...], y entre los pasos de veras, mezclados otros de risa, que porque iban entremedias de la farsa los llamaron entremeses de comedia [...].²⁴

Los pasos o entremeses de Lope de Rueda probablemente tienen su origen en breves piezas teatrales de carácter cómico que sirven de entre actos de la representación principal, llamados *lazzi* (probablemente de “lazzo” como variante de “laccio”, en el sentido de “enlace”).²⁵ La causa por dedicarme aquí al género del entremés es que Quiñones de Benavente (1581-1651), alrededor de principios del siglo XVII, revolucionará y estilizará este género: sustituye la prosa por el verso, lo que subraya el elemento musical del entremés.²⁶ Benavente, músico y autor de bailes,²⁷ integra la música de forma artística, de canciones y bailes en sus entremeses.

La fusión de la palabra dramática con el canto y baile tuvo sobre el entremés efectos duraderos y variados. A veces el diálogo remeda una especie de coro a varias voces y los actores se reparten fragmentos de versos o de estrofas no por necesidades de caracterización, sino a modo de contrapunto o de armonía múltiple. El contrapunto puede crear la esticomitia, una especie de esgrima en verso.²⁸

Vuelvo a Rojas que introduce a otros poetas con sus obras más relevantes; entre otros, a Juan de la Cueva, Miguel de Cervantes Saavedra, Francisco de la

²² Cf. Pellicer 1975, p. 35.

²³ Véase Rueda ²2007, p. 46-62; véase también Mazur 1990, p. 90.

²⁴ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. X.

²⁵ Cf. Rueda ²2007, p. 58.

²⁶ Cf. Madroñal Duran en Huerta Calvo 2008, p. 230.

²⁷ Cf. Madroñal Duran en Huerta Calvo 2008, p. 225.

²⁸ ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1965, p. 172.

Cueva y Loyola. En su discurso llega a hablar de ciertos elementos musicales: cuenta de una pobre guitarra “muy mal templada y sin cuerdas”.²⁹ Rojas menciona, además, un baile de un bobo “a la postre”, o sea, al final de la representación teatral. A este tipo de comedias les siguen las “farsas de pastores”³⁰ de seis jornadas, en cuyo decurso Rojas también enumera instrumentos de música, particularmente, el laúd y la vihuela. Lo que es relevante para la tesina presente, es su comentario sobre la música que ya ha entrado a su teatro a través de romances y letras cantadas:

[...] ya en este tiempo usaban/ cantar romances y letras,/ y esto cantaban dos ciegos,/ naturales de sus tierras./ Hacían cuatro jornadas,/ tres entremeses en ellas,/ y al fin con un bailecito/ iba la gente contenta./ Pasó este tiempo, vino otro,/ subieron a más alteza.³¹

Son dos ciegos de origen español quienes cantan estos romances en el escenario. Parece ser un tópico de entonces el hecho de imaginar ‘ciegos’ cantando y tocando instrumentos en los escenarios, ya que varias fuentes lo indican. Juan Ruiz dice en el *Libro de Buen Amor*: “Cantares fiz algunos de los que dizen ciegos”.³² El hecho de que la gente salga contenta después del baile muestra la importancia del empleo de baile y música en una representación teatral.³³

Las agrupaciones de juglares prosiguen en el siglo XIV en la “tradición juglaresca en la connotación gesticulante e histriónica”,³⁴ conforme a los *mimos* procedentes de la comedia latina. Este tipo de teatro sigue ligado a la música:

Así lo testimonia Bandes Candamo en su *Theatro de los theatros*, asegurando que “este género de espectáculos permanece hoy en muchos lugares de nuestra España, y especialmente en el reino de Toledo, donde uno canta y los demás con gestos y movimientos representaban cada uno lo que va tocando el texto [...] No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos [...] van ellos significando quanto el Mússico canta, y haciendo cada

²⁹ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. 140, V9. Aunque Rojas Villandrando dice “sin cuerdas”, seguramente se refiere a que el instrumento de muy pocas cuerdas, o que no tenga las cuerdas que “doblaban o requintaban [o sea, subido o bajado en un intervalo de una quinta a un tono] a las principales.” Salazar 1938, p. 307.

³⁰ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. X.

³¹ Cf. Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. 143, V3-10.

³² Ruiz 1967, p. 56.

³³ El marco de esta tesina no permite abordar el tema amplio de la danza.

³⁴ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Editorial Castalia 1998, p. 57.

personage los movimientos que le tocan del suceso que se va cantando”.³⁵

A partir del siglo XIV, las variadas formas dramáticas toman cuerpo y se involucra la música. Por un lado, existen espectáculos profanos, que serán tratados más adelante, por otro lado, existen ceremonias y procesiones dentro del ámbito religioso, como ceremonias sacras, romerías y autos sacramentales (breves obras teatrales de tema religioso, que en general están ligados al Corpus-Christi).³⁶

2.1. La música en el teatro religioso

Ilustraciones procedentes del año 1085 muestran ángeles tañendo instrumentos y reflejan la estrecha unión de la música al ámbito religioso.³⁷ La música reside en el ámbito religioso ya desde tiempos muy remotos, lo que se debe a Aurelius Augustinus (354-430) cuyos tratados (“Confessiones”, “Enarrationes in psalmos”) sirven de fuente de la historia litúrgica. En “Confessiones” defiende que el canto litúrgico debe unir la comunidad de creyentes para expresar cantando el amor a Dios.³⁸ En la Edad Media, la Iglesia fomenta la formación de prácticamente la totalidad de los músicos³⁹ y favorece y cultiva la música en el desarrollo del ámbito teatral, ya que la música no se limita al canto litúrgico en las misas, sino que también entra en breves representaciones teatrales, como en Semana Santa o Navidad. Cabe decir que de esta música, compuesta ya en el siglo XVII, se ha perdido alrededor del noventa por ciento, según el musicólogo José López-Caló.⁴⁰ Quiero destacar especialmente dos géneros teatrales que tienen su origen en el ámbito religioso: los misterios, como el muy antiguo “Misteri d’Elx”, y el auto

³⁵ BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, citada, pp. 10 y 124, respectivamente, citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 57.

³⁶ Cf. OEHRLEIN, Josef, *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681)*.

Untersuchungen zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft, Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert 1986, p. 104.

³⁷ PERALES DE LA CAL, Ramón, “Organografía medieval en la obra del arcipreste”, en M. Criado de Val (dir.), *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona: S.E.R.E.S.A. 1973, p. 399.

³⁸ Cf. Musik in Geschichte und Gegenwart, FINSCHER, Ludwig (ed.), Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag: Bärenreiter, 2. neubearbeitete Ausgabe, vol. 1, 1999, p. 1172.

³⁹ Véase PRIETO MARUGÁN, José, *Entrevista al musicólogo José López-Caló*, en *OpusMusica*, 2008, <http://www.opusmusica.com/032/entrevista.html> (enero 2010).

⁴⁰ Véase PRIETO MARUGÁN 2008.

sacramental, como el “Auto de los Tres Reyes Magos”, que surge alrededor del año 1250. Acerca del Misteri d’Elx, cabría decir que se trata de un drama lírico-sacro que tiene sus raíces en la Edad Media (entre el siglo XIII⁴¹ y XIV) y sigue siendo representado – “sin interrupciones destacables”⁴² – hasta hoy en día. A excepción de las primeras representaciones, en la actualidad se representa siempre el catorce y quince de agosto. Y está declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Así pues, surge primero el teatro religioso con sus misterios, que irán cayendo en desuso a lo largo del siglo XIII.⁴³ Siguen existiendo los ya mencionados autos sacramentales, que mejor representan el teatro religioso de entonces. También son ejemplares para la influencia mutua de la tradición religiosa y secular, ya que, efectivamente, utilizan melodías seculares para ser cantadas y bailadas en una ceremonia religiosa.⁴⁴ Aunque es evidente que serán muchos los clérigos que, por lo tanto, se encarguen de componer música para los autos sacramentales, es decir, la música teatral, la mayoría muchas veces no estará conforme con la escenificación a cargo de los actores de una compañía teatral.⁴⁵ Para mostrar el disgusto y la rabia de estas voces críticas, remito al tercer tratado „De spectaculis“ (1609) del Padre Juan de Mariana,⁴⁶ donde critica severamente la escenificación teatral e impide “las torpezas” que se le presentan al espectador en el teatro.⁴⁷

⁴¹ En pocos casos sabemos de dónde procede una determinada canción. En cambio, se sabe que una de las melodías del „Misterio de Elche“ deriva de la melodía “Quant vey” del trovador Raimbaut de Vaqueiras, y se remonta al siglo XIII. (Cf. Subirá, s.f., p. 44).

⁴² CASARES RODICIO, Emilio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid]: Soc. General de Autores y Editores, vol. 7, 2000, p. 619 dcha.

⁴³ Cf. SALAZAR, Adolfo, “Music in the Primitive Spanish Theatre Before Lope de Vega” en *Papers read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, Washington, D. C. December 29th a 30th, Privately printed by the Society, 1938, pp. 94-112, p. 97.

⁴⁴ Cf. Subirá, s.f., pp. 20 y 26.

⁴⁵ WEIGAND, George (dir.)/ The extempore string ensemble, *Spanish Music of the Golden Age 1600-1700*, [Grabación sonora], London: Hyperion Records Limited 1988 en *booklet*, p. 5.

⁴⁶ MARIANA, Juan de, *Historia de España. Tratado contra los juegos publicos [...]*, Madrid: Ed. Atlas, BAE vol. 31, 1950.

⁴⁷ Cf. Oehrlein 1986, p. 48.

2. Moralistas sobre la música en el teatro

Los moralistas no se cansan de intentar detener el peligroso desarrollo de las representaciones teatrales más allá del teatro ligado al Corpus Christi: desacreditan la profesión del comediante a una “actividad pseudo-artesanal”⁴⁸ quitándole de esta manera su sitio en la sociedad. En el tratado “Bienes del honesto trabajo, y daños de la ociosidad en ocho discursos” (Madrid, 1613), el Padre Pedro de Guzmán recomienda “[...] que el representante atienda a algún otro oficio entre semana, como al principio hacían los primeros maestros desta arte.”⁴⁹ En sus críticas rechazan la incorporación y representación de papeles sagrados para evitar blasfemias. Además, está mal visto que haya ensayos excesivos de escenas amorosas o que una mujer se vista de hombre.⁵⁰ En el centro de la controversia está la música; en la cita siguiente se critican los bailes en particular:

Que no representen cosas, bailes ni cantares, ni menos lascivos ni deshonestos o de mal exemplo, sino que sean conformes a las danças y bailes⁵¹ antiguos y se den por prohibidos todos los bailes de escarramanes, chaconas, çarauandas, carreterías.⁵²

Por escarramán, chacona, zarabanda y carretería se entienden bailes del Siglo de Oro que figuran entre los bailes más escandalosos del tiempo, por ser demasiados eróticos e impulsivos, según sus críticos; y al mismo tiempo – probablemente por la misma razón – son los más requeridos por los espectadores.⁵³ Asimismo, se critican las letras que acompañan los bailadores por ser “tan lascivo en las palabras [...] que basta para pegar fuego a las personas muy honestas.”⁵⁴ Una carta

⁴⁸ Rodríguez Cuadros, 1998, p. 59.

⁴⁹ En Emilio Cotarelo Y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 1904, p. 350, citado por Rodríguez Cuadros, 1998, p. 59.

⁵⁰ Cf. PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, DÍEZ BORQUE, José María (ed.), Barcelona: Labor 1975, p.18.

⁵¹ No voy entrar aquí en el tema de diferenciar un baile de una danza. Se distinguen por los movimientos de los ejecutantes. Básicamente, se puede decir que la danza es propia de la nobleza y la burguesía, mientras que el baile procede del ámbito rural.

⁵² Documento 3-475-2 del Archivo Municipal de Madrid 1616, citado por Pellicer 1975, p. 80.

⁵³ Cf. Pellicer 1975, p. 95.

⁵⁴ citado por Pellicer 1975, p. 96.

al propio rey Felipe II (1527-1598) muestra el grito de auxilio de los moralistas para restablecer el orden entre los danzantes y músicos:

Lo que más puede notarse (*decía a Felipe II*) y cercenarse en las comedias es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que de esto esta villa se confiesa por escandalizada, y suplica a V. M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni mujer *baile* ni *dance* sino los bailes y danzas antiguos y permitidos, y que provocan sólo a gallardía, y no a lascivia; y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales (y aunque sean de conceptos amorosos, discretos y modestos) son loables, y de otra manera perniciosa.⁵⁵

Mientras que unos claman por el retorno a los bailes y danzas antiguos y honestos – por ejemplo, la orgullosa pavana – otros no quieren prescindir de los nuevos elementos musicales por ser los bailes “la salsa de las comedias”.⁵⁶ Así pues, esta controversia y correspondencia de escritos aportan información interesante en cuanto a la música teatral, en la medida en que atestiguan que la música, la integración de danzas y bailes y el canto, son elementos indispensables en una representación teatral:

Music and dancing seem to have been indispensable accompaniments of the *comedia* from the earliest times. They were also a necessary part of all religious festivals and representations, and we may be sure that no *auto* was performed without music and dancing for the delectation of the spectators.⁵⁷

2.2. La música en el ámbito profano

Entre los espectáculos profanos figuran farsas, cabalgatas y bailes.⁵⁸ Sin olvidar los ejercicios caballerescos, como corridas de toros, justas y torneos que incluyen las diversas fiestas.⁵⁹ Estas escenificaciones sirven, por ejemplo, para celebrar el vínculo sagrado de hombre y mujer o para dar la bienvenida al fruto de su amor en

⁵⁵ citado por Pellicer 1975, p. 94.

⁵⁶ Pellicer 1975, pp. 79s.

⁵⁷ RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York: The Hispanic Society of America 1909, p. 67.

⁵⁸ Cf. VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía : el teatro español en el siglo de oro*, - Madrid: Ed. Castalia 1987, p. 13.

⁵⁹ Cf. DELEITO Y PIÑUELA, José, *...también se divierte el pueblo. (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid: Espasa-Calpe 1944, p. 10.

el ámbito popular.⁶⁰ Representaciones, espectáculos y música también están presentes en las visitas de los reyes. Anglés Higinio hace sonar la entrada espectacular de Carlos V (1500-1558) en Valladolid:

El día 18 del mismo mes [noviembre] hizo su entrada triunfal en Valladolid, acompañándole "gran número de trompetas". Había en la calle tablados para representar misterios. Además, vinieron los trompetas del infante Don Fernando y otros príncipes, y se celebraron allí torneos, justas y representaciones con cantos y música de todas clases. En las justas celebradas en Valladolid el día 11 de febrero del año 1518, los cronistas hablan de doce tambores a caballo, doce trompetas españoles, tambores alemanes y de los doce trompetas del rey vestidos de escarlata y adornados con bordados de oro y plata.⁶¹

Su entrada solemne en Bolonia también habrá sido acompañada, como suele ser, por cuatro atabaleros,⁶² un grupo de tocadores de trompetas y otros 'ministriles', para darle la bienvenida en sus tierras.⁶³ Mientras tenía lugar esta ceremonia, Cabezón y Francisco de Soto, los músicos de tecla de Carlos V, se quedan en el palacio, lo que evidencia que su obligación es la representación musical en un determinado lugar; no prestan sus servicios en los viajes del monarca.⁶⁴ Como ya se ha mencionado, Carlos V dispone de ministriles en su palacio. Son los músicos privados del rey, y tienen gran importancia en España desde el siglo XIV.

Los ministriles tenían por misión ejecutar la música profana de "cámara" para alegrar la corte en las fiestas cortesanas, en las cívicas y en las familiares. Los ministriles se encargaban de tañer música extralitúrgica en las procesiones festivas y plegarias públicas de rogativas y acciones de gracia.⁶⁵

Entre ellos figuran, según Anglés, violones de arco que llaman "de brazo", vihuelas de arco grandes y pequeñas, sacabuches,⁶⁶ pífanos,⁶⁷ cornetas, cornetas de Alemania, flautas, flautas de Alemania, flautas grandes y pequeñas, orlos de Alemania (un instrumento de lengüeta doble, en forma de cayado), chirimías, cuatro regalos de chirimías, un contrabajo grande de chirimía, un fagot contraalto,

⁶⁰ Cf. Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 32.

⁶¹ Anglés 1944, p.7.

⁶² El atabalero es el tocador de un atabal, que es un cierto tipo de tamboril de procedencia árabe.

⁶³ Cf. Anglés 1944, p. 34.

⁶⁴ Cf. Anglés 1944, p. 52.

⁶⁵ Anglés 1944, p. 10.

⁶⁶ El sacabuche es un instrumento antiguo de viento de metal, correspondiente al trombón moderno.

⁶⁷ El pífano es un aerófono vertical de pico que suena muy agudo, similar a la flauta.

fagotes, un contrabajo de chirimía, chirimías pequeñas, laúdes, una dulzaina, clavicordios.⁶⁸

También las reinas aprecian el arte musical en su corte. Tanto la reina Isabel I (1451-1504) como la emperatriz Doña Isabel de Portugal (1503-1539), mujer de Carlos V, se rodean de músicos.

Los documentos transcritos dicen muy claramente que, una vez en España, la emperatriz Isabel advirtió la falta de una capilla musical formada por cantores españoles en la Casa real de Castilla. Y esa emperatriz, al reorganizar su casa en España, pide consejo al obispo de Porto, que era capellán mayor de la capilla de la emperatriz, si bien sin sueldo, porque solamente residiría circunstancialmente (sic). Por lo pronto, la capilla de la emperatriz estaba formada por veintidós capellanes, ocho cantores, dieciséis mozos de capilla y un repostero de capilla.⁶⁹

Sorprende que, aunque Felipe II renuncia a tener ministriles, trompetas y atabales propios y sólo se hace servir de los de su padre cada vez que sea necesario,⁷⁰ Higinio Anglés declara a Felipe II “verdadero mecenas de la música nacional”⁷¹ por su “profundísimo amor al arte y a los artistas y la floración musical de su corte cuando aún era príncipe”,⁷² que hasta ahora muchos investigadores habrán subestimado. No obstante, afirma también que, en comparación con los nobles de Flandes, Francia, Alemania e Italia, Carlos V y su hijo Felipe II se preocupan menos de la música.⁷³ El intercambio de músicos españoles con músicos de los otros países citados, enriquece de tal modo la música hispánica que consigue la obtención de “la prerrogativa de internacional”⁷⁴ durante la primera mitad del siglo XVI.

Entre los años ochenta y noventa del siglo XVI, el teatro vive un verdadero auge en el ente teatral y en la representación. Se establecen los dos diferentes tipos de teatro, ya mencionados, a base de la tradición dramática ya existente: primero, el teatro del corpus, y segundo, las funciones particulares en la Corte madrileña.⁷⁵

⁶⁸ Cf. Anglés 1944, pp. 11s.

⁶⁹ Anglés 1944, pp. 31s.

⁷⁰ Anglés 1944, p. 32.

⁷¹ Anglés 1944, p. x.

⁷² Anglés 1944, p. x.

⁷³ Cf. Anglés 1944, p. 45.

⁷⁴ Anglés 1944, p. x.

⁷⁵ Cf. Oehrlein 1986, p.39.

Aparte de estos dos tipos de teatro surge un tercer tipo completamente nuevo: el corral de comedias, que debe ser objeto principal de mi investigación.

3. El corral de comedias

Por florecido que sea el siglo XVI, el periodo comprendido entre 1560 y 1590 también es conocido como la “edad oscura del teatro español”,⁷⁶ en la medida en que no se dispone de esbozos o planes, ni de un corral de comedias ni de una obra teatral representada antes del siglo XVIII, hecho que respalda esta afirmación de mis últimas investigaciones. Remito a Ruano de la Haza, que incluye una colección muy variada de ilustraciones del siglo XVIII de los corrales de comedias y planos producidos posteriormente.⁷⁷ La documentación descriptiva contemporánea es variada y nos permite hacernos una idea, aunque turbia, de una representación en un corral de comedias.⁷⁸

A finales del reinado de Felipe II, la Cofradía de la Pasión y la de la Soledad son las primeras en fundar corrales de comedias en Madrid para el pueblo:⁷⁹ el Corral de la Cruz, en la misma calle de la Cruz, inaugurado en 1579, y el Corral de la Pacheca⁸⁰ situada en la calle del Príncipe, inaugurado en 1582,⁸¹ que pasa a ser denominado Corral del Príncipe a partir del reinado de Felipe IV.⁸²

⁷⁶ Varey 1987, p. 208.

⁷⁷ RUANO DE LA HAZA, José María/ ALLEN John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la representación de la comedia*, Madrid: Castalia 1994, *passim*.

⁷⁸ Cf. Varey 1987, p. 209.

⁷⁹ Varios investigadores sostienen que ya existían documentos sobre lugares fijos antes de la inauguración oficial de los corrales de Madrid, para las representaciones teatrales, como por ejemplo en escuelas. Véase ROMEU, Josep (ed.), *Teatre Profà*, Barcelona: Editorial Barcino, 2 vol., 1962, pp. 21 y 26. Oehrlein documenta la primera representación teatral en un patio perteneciente a una cofradía, el cinco de mayo de 1568. Cf. Oehrlein 1986, p. 18. Con esta fecha, se refiere probablemente a la primera noticia de un corral, cuando allí actuó el comediante Alonso Velázquez. Cf. Casares Rodicio, vol. 7, 2000, p. 200 dcha.

⁸⁰ Recibe este nombre por el de la antigua propietaria, Isabel de Pacheco. Cf. CASTRO, Américo/ RENNERT, Hugo A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, New York: Las Americas Publishing Company 1968, p. 114.

⁸¹ Cf. Castro/ Rennert 1968, p. 116. Además, existen más corrales de este tipo en otras ciudades, como, por ejemplo, en Valencia, Sevilla, Zamora, Barcelona, Toledo, Granada, Murcia y Valladolid a finales de 1500. Cf. Varey 1987, p. 207.

⁸² Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 174.

Aparte del centro teatral en la capital, Madrid,⁸³ prosperan el corral de la Olivera o Vallcubert en Valencia, y el de Don Juan y Doña Elvira en Sevilla. Los corrales más famosos son el de la calle del Coso en Zaragoza, y el solar de la Cárcel Vieja en Córdoba.⁸⁴ Además, existen más corrales de este tipo en otras ciudades, como, por ejemplo, en Valencia, Sevilla, Zamora, Barcelona, Toledo, Granada, Murcia y Valladolid a finales de 1500.⁸⁵

Hasta el momento en que sucesivamente surgen problemas financieros y Madrid se encargue de la administración de los corrales a partir de los años 1637 y 1638,⁸⁶ las cofradías financian y mantienen, con los ingresos que obtienen de las representaciones teatrales en los corrales, los hospitales a su cargo.⁸⁷ El fin caritativo tiene como consecuencia que, primero, el género de la comedia sobreviva y hasta prospere en los corrales de comedias.⁸⁸ En 1631, se funda una especie de sindicato de actores y cantantes que reciben ciertos privilegios de las autoridades religiosas y laicas.⁸⁹ De esta forma, se establece un reglamento teatral nacional a principios del siglo XVI, que es insuperable en Europa porque funciona perfectamente y culmina en los años setenta del siglo XVI.⁹⁰ El ente teatral entonces, ya sea el teatro de los corrales, de la corte o del Corpus, permanece en su estructura hasta finales del siglo XVII.

3.1. El público

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría: allá van esas comedias, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones.⁹¹

⁸³ Felipe II trasladó la corte de Toledo a Madrid en el año 1561. Cf. BROWN, Jonathan/ ELLIOTT, John H. (ed.), *A Palace for a King: the buen retiro and the court of Philip IV.*, Yale: University Press 2003, p. 1.

⁸⁴ Cf. Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 201dcha.

⁸⁵ Cf. Varey 1987, p. 207.

⁸⁶ Cf. Oehrlein 1986, p.13.

⁸⁷ Cf. Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 35.

⁸⁸ Cf. Oehrlein 1986, p. 27.

⁸⁹ Cf. Subirá, s.f., p. 80.

⁹⁰ Cf. Oehrlein 1986, p. 13.

⁹¹ citado por JOSA, Lola, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel: Ed. Reichenberger 2002, p. 95.

En este extracto de la dedicatoria antepuesta al primer volumen de sus comedias (1628), Juan Ruiz de Alarcón, un poeta natural de Nueva España, se dirige ni más ni menos que al público que frecuenta las representaciones teatrales en los corrales de comedias. Por su alto grado de exageración, la cita facilita al lector conocer los rasgos fundamentales del público. La hostilidad hacia el público de la cita de Alarcón, muestra el poder que parte de él. Cabe decir que Lope de Vega nunca ha sostenido en esta medida una relación con su público tan hostil como Alarcón.⁹²

La exagerada cita anotada al principio de este apartado debe preparar al lector de manera apropiada para evitar que subestime al público del corral de comedias. El público influye activamente en la creación del universo teatral. Nótese que se encuentran presentes unos dos mil espectadores⁹³ que forman parte del espectáculo. Así pues, piden o, mejor dicho, exigen una comedia para su propia diversión. De este modo, bien se puede imaginar qué presión ejerce, y en primera instancia, sobre el poeta, para “satisfacer la voracidad teatral del público”.⁹⁴ Así las cosas, los poetas, como Lope de Vega, dependen totalmente del criterio de los espectadores de sus comedias. *¿Quién es este público tan espantoso?*

No sería válido decir que el vulgo inculto frecuenta las representaciones, sino que más bien se trata de un público tan aristocrático y urbano⁹⁵ como comercial y popular.⁹⁶ Es un fenómeno característico en Lope de Vega, que une espectadores de distintas clases sociales.

Los espectadores de los corrales de comedia son todavía en gran parte un *vulgacho* de escuderos, oficiales, muchachos y mujeres, que maltratan deslenguadamente a las Musas, si no se les habla *en necio*, como antes; pero además entre ellos hay ‘ociosos marquesotes’, hidalgos ricos, de engomados bigotes y daga sobre el pecho, mal criados, pero bastante leídos para escribir sonetos y hablar por

⁹² Cf. VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und seine Zeit*, München: Biederstein Verlag 1947, pp. 192s.

⁹³ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 173.

⁹⁴ Cf. Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 35.

⁹⁵ Cf. SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, traducción de Beatriz Chenot, Madrid: Editorial Castalia 1985, p. 482.

⁹⁶ Cf. Varey, 1987, p. 205.

alambique, hay barbudos licenciados, [...] hay también hasta algún sabio cuyo aplauso es lo que más codicia el poeta.⁹⁷

Vossler llama a este público “diverso” y “atomizado”⁹⁸ como no había existido antes. No obstante, desde el punto de vista ideológico, este público es heterogéneo, pues, en el corral de comedias se encuentran personas que comparten una característica: el “frenesí teatral”.⁹⁹ Más adelante, bajo el reinado de Felipe IV, se expande tal fiebre teatral que ningún lugar donde se representa queda vacío, y que incluso gente no tan aficionada al teatro va para ver una comedia nueva.¹⁰⁰ Es uso corriente hablar de “la cólera” que les entra a los espectadores:

[...] la cólera que, según la teoría de los temperamentos, significaba entonces el carácter impaciente, la vehemencia, la ansiedad, exigía ver directamente sobre la escena todo el desenvolvimiento de la acción y no acortar ésta al espacio de un día, supliendo lo demás con relatos encomendados a los nuncios y los coros de la tragedia antigua.¹⁰¹

En el patio del teatro se halla el grupo de “más modesta condición”.¹⁰² los mosqueteros. Siguen la representación de pie, como es usual para la gente de la clase más baja. Los llamados “mosqueteros” son temidos, pues depositan su opinión a lo más alto y de forma más incisiva. Según José Deleito Y Piñuela, tienen su denominación del “[...] estrépito que causaban, análogo al de los turbulentos soldados del mosquete, o bien por asemejar al silbido de este arma el que los tales mosqueteros producían para expresar su desagrado.”¹⁰³

Por un lado y otro están las ‘gradas’, para hombres distinguidos. Encima de las gradas están los ‘apuestos’, que suelen ocupar la gente más culta y las damas principales. Precisamente, son las ventanas de los edificios adyacentes de las cuales algunas tienen balcón, otras rejas. Estas ‘rejas’ les sirven a los espectadores que quieren ver la representación sin ser vistos. A lo más alto están

⁹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía”, en *Revista de Filología Española (RFE)*, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), XXII, 1935, pp. 337-398, p. 360.

⁹⁸ Vossler 1947, p. 191.

⁹⁹ Deleito Y Piñuela 1944, p. 171.

¹⁰⁰ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, pp. 171s.

¹⁰¹ Menéndez Pidal, 1935, p. 366.

¹⁰² Deleito Y Piñuela 1944, p. 178.

¹⁰³ Deleito Y Piñuela 1944, p. 190.

los ‘desvanes’. En general, los aposentos y los desvanes son comparables con los palcos de nuestros teatros.¹⁰⁴ Enfrente del escenario, muy al fondo del teatro, hay una localidad para las mujeres sólo. Estas mujeres son tan tristemente célebres como los mosqueteros, de modo que, entre las varias denominaciones de estas localidades, como ‘gradas de mujeres’ o ‘corredor’, triunfa la de ‘cazuela’ (fuera del ámbito teatral designa un recipiente que sirve para guisar carne).¹⁰⁵

La importancia de las diversas características del público descrito ya deja entrever que no se debe infravalorar el poder que parte de los espectadores. Por ejemplo, la prohibición del Consejo de Castilla en el año 1615 de danzas demasiado lascivas en el teatro, como la zarabanda o la chacona, al final fracasa por la exigencia del público, en cuyo nombre escribe el arrendador de los corrales madrileños en 1629: “Los bailes no se han de quitar honestamente; que es la salsa de las comedias, y no valen nada sin ellos.”¹⁰⁶ Aunque un baile como la zarabanda siempre se acompaña con canto, se omite la letra de a finales del siglo XVII, mientras que la música y la danza no se dejan suprimir en una representación teatral.¹⁰⁷ Lope de Vega, por mucho que lo intente, tampoco puede rehuir la obligación de obedecer a estas exigencias del vulgo, como confiesa en su discurso académico “Arte Nuevo de hacer comedias”:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto¹⁰⁸

Es objetivo principal de Lope de Vega llamar la atención de sus espectadores, deleitarlos y mantener su interés. Causa mucha polémica cuando se atreve a expulsar incluso a dos de las tres unidades aristotélicas (*acción, tiempo, espacio*), conservando la acción, para crear esta variedad que exige el público. Sin embargo, él mismo lamenta:

¹⁰⁴ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, pp. 176s. y 190. véase también Castro/ Rennert 1968, pp.117s.

¹⁰⁵ Cf. Oehrlein 1986, p. 21.

¹⁰⁶ Cf. PELLICER, Casiano, citado por Deleito Y Piñuela 1944, p. 213.

¹⁰⁷ Cf. MADROÑAL DURÁN, Abraham, “Quiñones de Benavente”, en Huerta Calvo 2008, pp. 225-253, p. 237.

¹⁰⁸ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2003, V45-48.

Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.¹⁰⁹

Estas condiciones, la necesidad de llevarle al público el humor durante un espectáculo teatral de dos horas y media,¹¹⁰ nutre el desarrollo de la música teatral.

3.2. El escenario

El corral de comedias, en general, no es más que un patio de casas. El lugar de la representación se halla en el patio abierto que daba a casas adyacentes de ahí que ya son previstas ciertas complicaciones a la hora de representar una obra teatral, como se muestra a continuación. El escenario en el corral de comedias se asemeja más bien a los carros de bueyes característicos en el teatro de Corpus, en cuanto a equipación y posibilidades.¹¹¹ Las representaciones se desarrollan al aire libre, por lo que el espectáculo depende en gran medida del tiempo. Al principio, la meteorología tiene totalmente en un puño a los actores y espectadores. Más adelante se protege, en primer lugar, a los espectadores y, posteriormente, a los comediantes de los caprichos del tiempo, por medio de una construcción parecida a un techo, llamado toldo.¹¹² La pregunta es ¿hasta qué punto expone un músico su instrumento a los caprichos del tiempo? Aparte del peligro de estropear el instrumento, los cambios de temperatura afectan a la afinación de los instrumentos y, de esta manera, a la calidad musical. La crítica de un viajero francés de nombre Brunel, pues, parece fiable. Él observa críticamente a unos actores desvergonzados en una representación teatral en el corral de comedias que se creen cantantes: “Cantan tan mal, que su armonía se parece a los gritos de los

¹⁰⁹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 2003, V372-376.

¹¹⁰ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 199.

¹¹¹ Cf. Oherlein 1986, p. 37.

¹¹² Cf. Vossler 1947, p. 191.

niños pequeños.”¹¹³ La armonización atronadora no se debe, en mi opinión, al mal conocimiento musical de los músicos, sino más bien a la dificultad de mantener un tono con la oscilación de la temperatura.

Las compañías tienen que aprovechar la luz del día, de manera que, de octubre a abril, la representación de la comedia empieza ya a las dos de la tarde; mientras que, en la primavera, a las tres y, en verano, a las cuatro.¹¹⁴ El problema de la iluminación puede afectar también al músico, en caso de que necesite leer una partitura. De todas formas, sin poder asegurarlo a estas alturas, afirmo, más bien de manera hipotética, que los músicos en el teatro del Siglo de Oro improvisan el acompañamiento.¹¹⁵ De cualquier modo, volveré a tratar este aspecto en el capítulo tres de la presente tesina.

Anteriormente, algunos investigadores se ocuparon de la dimensión del escenario. Los datos difieren respecto a su altura: mientras que Hugo A. Rennert y Américo Castro¹¹⁶ indican que el escenario no es más alto que el suelo, según Arróniz,¹¹⁷ sí que tiene una altura considerable de 2,5m. En comparación con los escenarios de teatros públicos en Francia e Italia, la superficie del escenario de los corrales en España hace que se consideren pequeños: se calcula un promedio de 7,5m x 2,5m. Por precisar, el escenario del Corral de la Cruz tiene un tamaño de 7,6m x 4m y el del Corral de Príncipe 8,4m x 5,6m.¹¹⁸ La dimensión me parece relevante porque queda demostrado que las posibilidades de la escenificación quedan muy reducidas:

En el corral de comedias, una envergadura escénica de apenas siete u ocho metros no permitía excesos: si acaso, saber exactamente cómo sacar partido a un soliloquio intimista aproximándose al filo de la incómoda altura de unos dos metros sobre la que se instalaba el tablado.¹¹⁹

¹¹³ Citado por Deleito Y Piñuela 1944, p. 199.

¹¹⁴ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 184.

¹¹⁵ Cf. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, „El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, en *Anuario Musical*, 48, U.E. I. Musicología CSIC 2003, pp. 63-101, p. 85.

¹¹⁶ Cf. Castro/ Rennert 1968, p. 118.

¹¹⁷ ARRÓNIZ, citado por Oehrlein 1986, p. 22.

¹¹⁸ Cf. Oehrlein 1986, p. 22.

¹¹⁹ Rodríguez Cuadros 1998, p. 413.

Si el espacio para los actores se considera reducido, no hay ni que hablar del espacio para los músicos. El tamaño del escenario no permite reservar una parte separada para toda una orquesta. El escenario en los mencionados corrales da, como máximo, espacio para tres músicos. En algunas ilustraciones de corrales de comedias se halla un espacio semicircular delante del escenario, llamado “luneta”. Parece ser para los músicos, no obstante, les sirve a los actores para separar a los temidos mosqueteros del escenario, y queda reservada para “*gente de distinción*”.¹²⁰ Respecto a los corrales del siglo XVI y XVII, no se trata de escenarios contruidos con el fin de representar obras de integración musical como a las que hoy en día estamos acostumbrados a ver en la ópera. La música en un teatro actual, como el *Volkstheater* en Viena, se produce desde un lugar reservado para la persona responsable de la técnica de sonido, al fondo de la sala con vistas al escenario. Hoy, como entonces, no está previsto, y por lo tanto no hay ningún sitio especial reservado para los músicos en el propio escenario, es decir, no existe un foso orquestal.

3.2.1. Espacio para el verso cantado

Se puede observar que un corral de comedias seguramente no reúne las condiciones para dar espacio acústico ni a la palabra ni a la música. Zabaleta es testigo de las malas condiciones acústicas, aunque haya un ‘jirón’ (el mencionado toldo que hacía las funciones de techo) encima del patio:

Salen las guitarras y sosiéganse. La que está junto a la puerta de la cazuela oye a los representantes y no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye, con que ninguna ve la comedia, porque las comedias ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras son las acciones mudas.¹²¹

Ya ha señalado Evangelina Rodríguez Cuadros que la “ruda mampostería”¹²² y las muchas partes hechas de maderas o tablas no permiten desplegarse al sonido de la voz o a las notas de la guitarra, muy al contrario de las salas de comedias del Buen

¹²⁰ Oehrlein 1986, p. 22.

¹²¹ Citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 450.

¹²² Rodríguez Cuadros 1998, p. 451.

Retiro. Estas salas están muy bien equipadas, pudiendo superar las desventajas del corral de comedias, sobre todo por la gran diferencia de haber sido construidas explícitamente para representaciones teatrales.

Por eso Calderón puede permitirse, cuando escribe la fábula escénica *Andrómeda y Perseo* (estrenada el 18 de mayo de 1653), diferenciar con propiedad y conveniencia las voces y armonías 'que en las deidades / que introduzcas, ha de haber armonía en la voz, / que en los humanos; que es bien / que no hablen los dioses como / los mortales', porque allí, como apunta Rafael Maestre al caracterizar lo que él llama época blanco-calderoniana del teatro, el actor 'encuentra en el escenario-sala el diapasón pertinente a la impostación, *fiato* y registros de esa voz poderosa (habla, como punto más lejano, desde el respaldo o entreforos: 17 metros, hasta el muro del prosencio)'.¹²³

Baccio del Bianco es un ingeniero y escenógrafo de tiempos de Felipe IV que sucede a Cosimo Lotti, del que se hablará más adelante. Sus esbozos espectaculares de las obras teatrales como *Andrómeda y Perseo* o *El golfo de las Sirenas* de Calderón de la Barca son muy conocidos por representar la suntuosidad de una escenificación teatral en la corte. Efectivamente, en los escenarios de las salas del palacio se les ofrece a los actores y espectadores estructuras mucho más elaboradas que en aquellos de un corral de comedias. Estas reflexiones fácilmente llevan a la suposición de que el desarrollo del teatro, desde el momento en que las canciones ganen cada vez más importancia hasta nacer la ópera, no se realiza, en primera instancia, en el corral de comedias sino, más bien, en el ámbito del palacio. Prefiero cerrar aquí las puertas de los teatros palaciegos bien equipados y vuelvo a retomar la cuestión: ¿por dónde encontrar sitio para los músicos? Agustín de Rojas transmite en su *El viaje entretenido* que, en tiempos de Lope de Rueda, se escucha una guitarra que suena 'desde dentro':

[...] Tañían una guitarra
y esta nunca salía fuera
sino adentro [...].¹²⁴

Contemporáneo de Lope de Rueda, Cervantes determina este lugar como *vestuario*, como se ve en el fragmento del prólogo famoso en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615):

¹²³ Rodríguez Cuadros 1998, p. 451.

¹²⁴ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. 140, V6-8. También citado por Rennert 1909, p. 62n1.

[...] El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.¹²⁵

Es notable, además, que los músicos del fragmento de Cervantes canten sin guitarra, mientras que los de Rojas con guitarra, aunque no tengas cuerdas como se verá más adelante.

Tal como Cervantes utiliza los verbos en el pasado al hablar sobre la costumbre de tocar desde el vestuario, se puede deducir que esta práctica ya no es habitual en su tiempo. Verdaderamente, la situación de los músicos ha cambiado con un tal Navarro al que nos introduce Cervantes:

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; [...]¹²⁶

Cervantes se refiere al poeta toledano Pedro Navarro, nacido a principios del siglo XVI que sucedió a Lope de Rueda.¹²⁷ Es actor, como muestra la cita, y director de una compañía teatral. El autor Rodrigo Méndez de Silva lo designa ‘inventor de los teatros’.¹²⁸ Navarro es responsable de innovaciones, como quitar “las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza”¹²⁹ e introducir tramoyas en los teatros. Organiza las farsas más artísticamente, en el sentido de que las divide en cinco jornadas, incluye más personas y prolonga la acción.¹³⁰

Volviendo a la cita, la frase “sacar la música, que antes cantaba detrás de la manta”, no necesariamente significa que los músicos toquen su ‘romance viejo’ a partir de este momento frente al público, desde un lugar específico en el mismo escenario. Más bien interpreto este fragmento como que Pedro Navarro consigue

¹²⁵ Cervantes Saavedra, *Ocho comedias...*, 2001.

¹²⁶ Cf. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El celoso extremeño*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2001.

¹²⁷ No hay que confundir al ilustre Lope de Rueda, con el aquí nombrado Pedro Navarro. Como advierte Rennert 1909, p. 63.

¹²⁸ Cf. GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid: Ediciones AKAL, S.A. 1998, p. 587.

¹²⁹ Cervantes Saavedra, *El celoso extremeño*, 2001.

¹³⁰ Cf. Gómez García 1998, p. 588.

integrar mejor a los músicos en la representación teatral. La frase es aún más compleja: no deja claro a qué se refiere Cervantes con la palabra “música”. Con el término “música”, Cervantes también puede referirse a una cantante, pues en los listados de las compañías teatrales algunos nombres de actrices están acompañados por la palabra “música” para identificarlas como cantantes. Cervantes podría afirmar, pues, que a partir de ahora las cantantes salen al tablado, sin hacer referencia a ningún grupo de instrumentistas.

Según González Marín, los músicos suelen estar ocultos a la vista del público en las representaciones teatrales de finales de la Edad Media, y vuelve a ser característico para el teatro del siglo XVII que tanto los cantantes como los instrumentistas están presentes en el escenario.¹³¹ En la comedia nueva, la música marca el punto inicial y final, y para ello es muy probable que los músicos (cantantes o instrumentistas) salgan al tablado. Parece lógico que los músicos “se [coloquen] delante del escenario cuando hacían falta”.¹³² Pero se quedan tocando desde el vestuario, a menos que desempeñen un papel específico.¹³³

3.2.2. La escenografía en el corral de comedias

Contrariamente a las estructuras desarrolladas del ente teatral, las compañías teatrales disponen de recursos escasos para montar sus obras teatrales en los corrales de comedias que acaban de aparecer. Pero tampoco hay acuerdo entre los investigadores sobre el tema de la escenografía en el teatro. Valga como ejemplo el tema del telón de boca: durante mis investigaciones, me he encontrado a menudo con la afirmación de que no existe telón de boca en el teatro del Siglo de Oro, ni en las salas palaciegas, ni en los corrales de comedias.¹³⁴ Según afirma Oehrlein,¹³⁵ el ingeniero italiano Cosimo Lotti, que llega a Madrid en el año 1626,¹³⁶ introduce el telón de boca en el teatro palaciego, mientras que en el corral

¹³¹ Cf. González Marín 2003, p. 65.

¹³² Castro/ Rennert 1968, p. 118.

¹³³ Cf. Ruano de la Haza 1994, p. 341.

¹³⁴ Véase por ejemplo REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel: Edition Reichenberger, 1996, pag 69n1.

¹³⁵ Véase Oehrlein 1986, pp. 29s.

¹³⁶ Véase Brown/ Elliott 2003, p. 213.

sigue desconocido. No obstante, las investigaciones de Hugo A. Rennert¹³⁷ dejan claro que la afirmación es relativa, porque las acotaciones en las obras teatrales obviamente indican que ya se usa una cortina en el teatro antes, alrededor de 1622.

Es evidente que las posibilidades de una representación en el corral de comedias no son comparables a las de nuestros teatros hoy en día. Hugo A. Rennert ha dado en el clavo: los corrales de comedias destacan por su “carencia de bastidores”.¹³⁸ José Deleito Y Piñuela acusa a los encargados de la escenografía para el teatro español de no tener capacidad ni fantasía en comparación con sus colegas italianos, porque en Italia es uso elemental hacer mucha ceremonia con el decorado y cambiarlo según el lugar del diálogo.¹³⁹ Hasta se avergüenza de la pobreza de los escenarios en cuanto a recursos disponibles: “Mas toda esta tramoya, aun en los mejores días de Calderón, era en los corrales tan rudimentaria y tan infantil, que hacía reír a los viajeros de otros países.”¹⁴⁰

En mi opinión, la música forma parte de la escenografía porque su implementación sirve también para sacar brillo a los versos. Si hablamos de una escenografía escasa, por lo tanto se puede también hablar de una escasez en recursos musicales. Bien sé que la equiparación de “empleo de tramoya” a “empleo de música” no es muy conveniente. A continuación trataré el teatro de la corte, donde en una escenografía suntuosa no debe faltar la música.

3.2.3. La escenografía en las salas de la Corte

Me parece conveniente ir un poco más de allá de Felipe III (1578-1621) y echar un vistazo a los escenarios que se construyen durante el reinado de su sucesor, Felipe IV, bajo el impulso y el hambre de poder del Conde-Duque de Olivares. El Buen Retiro, “monumento de Olivares”,¹⁴¹ se convierte en el centro artístico de la

¹³⁷ Véase Rennert 1909, pp. 83-85.

¹³⁸ Rennert 1909, p. 76.

¹³⁹ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 217.

¹⁴⁰ Deleito Y Piñuela 1944, p. 220.

¹⁴¹ Brown/ Elliott 2003, p. 239.

vida cultural, y en febrero de 1640¹⁴² se inaugura el Coliseo, un teatro con un escenario hecho para todo lo que un director de teatro puede desear. El Salón Grande del Alcázar Real también se equipa para ser un salón de comedias, conocido posteriormente como salón dorado.¹⁴³ El teatro en Aranjuez, inaugurado en el año 1622, asimismo satisface el afán de conseguir efectos más sofisticados.¹⁴⁴

Las comedias de Lope de Vega se representan en los jardines del Buen Retiro en la noche de San Juan de 1631. El director italiano Giovanni Battista Crescenzi se encarga de la escenificación. Como ya se ha mencionado antes, la escenificación abundante no renuncia a la música:

[...] [Giovanni Battista Crescenzi] armó un hermoso cenador adornado ricamente donde se pusieron las sillas del rey sus hermanos y las almohadas de la reina y a sus lados otros dos. Y enfrente del sitio de los reyes se fabricó el teatro de los representantes, coronado de muchas luces en faroles cristalinos, y a los lados del tablado con distancia proporcionada se fabricaron otros dos, para las señoras y las criadas. Se abrieron puertas a los dos jardines limítrofes y se pusieron unas enramadas, y por la parte del Prado se levantaron unos tablados grandes hechos en tal forma que sin embarazar el jardín estaban en él donde habían de asistir los seis coros de música.¹⁴⁵

En el jardín del Buen Retiro se plantan espacios verdes con el fin de servir de bastidor pintoresco para el teatro: con algunos árboles, una gruta, unas ermitas y un estanque. En el teatro del Coliseo se pueden abrir puertas del fondo del escenario, que dan a un jardín. Estas puertas las integra Cosimo Lotti en una comedia con música de Calderón: en la noche de San Juan del año 1635 se monta la obra *El mayor encanto amor*, de Calderón de la Barca. En el estanque del parque del Buen Retiro, los espectadores pueden observar la escena siguiente:

Al comienzo de la actuación un gran coche plateado se desliza sobre la superficie del lago, tirado por dos peces grandes, de cuyas bocas salen corrientes de agua. Este es el carro de la diosa Agua, de cuya cabeza y traje surten pequeños chorros de agua. Ella se reclina en una urna, de

¹⁴² Cf. Brown/ Elliott 2003, p. 216.

¹⁴³ Cf. Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 36.

¹⁴⁴ Cf. Brown/ Elliott 2003, p. 46.

¹⁴⁵ Citado por Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 202izq.

la que sale otra corriente de agua conteniendo peces vivos que son vertidos en el coche y escapan hacia el lago.¹⁴⁶

Esta cita y aquella más arriba muestran la intimidad del teatro, la naturaleza y la música. Prosiguiendo ahora con el ya citado florentino, Cosimo Lotti, quien aprovecha los escenarios bien equipados del Buen Retiro para revolucionar la escenografía en el teatro español.¹⁴⁷ En general, estos cambios han sido bienvenidos y, por tanto, requeridos en Madrid, sobre todo bajo Felipe IV.¹⁴⁸ El hecho de que se haya realizado un cambio en la escenografía desde aproximadamente 1580, según Rojas, prepara a España para renovaciones al modo de Lotti.¹⁴⁹

No obstante, esta revolución escenográfica se desarrolla al pesar inicial de Lope de Vega porque, conforme al gusto del poeta, las palabras de los protagonistas sustituyen perfectamente la escasez de escenografía en los escenarios de los corrales. A él le parece importante interpretar la palabra de sus comedias sin hacer un uso exhaustivo de tramoyas, caballos entrando o ángeles flotando sobre el escenario.¹⁵⁰ Acontece en 1626, cuando se inicia una disputa entre dos partes: en aquel año, después de la representación de la égloga pastoril *La selva sin Amor*,¹⁵¹ en el palacio, con una escenografía de Cosimo Lotti, Lope de Vega se muestra escandalizado al ver en qué se ha convertido su comedia, y da voz a sus sentimientos en la dedicatoria de la versión impresa de su comedia del año 1630:

El baxar los Dioses, y las demas transformaciones requeria mas discurso que la Egloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hazia, que los oydos se rindiessen a los ojos.¹⁵²

¹⁴⁶ SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times until the End of the seventeenth century*, Oxford: University Press 1967, p. 280.

¹⁴⁷ Cf. Brown/ Elliott 2003, p. 213.

¹⁴⁸ Cf. Vossler 1947, p. 196.

¹⁴⁹ Cf. Rennert 1909, p. 78.

¹⁵⁰ Parece ironía del destino que un teatro de Sevilla, construido en piedra poco después del año 1607 se incendió por primera vez durante el transcurso de una representación en la que un ángel estaba sobre una nube portando “candelillas encendidas”. Cf. Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 201dcha.

¹⁵¹ Algunos científicos, como Subirá, s.f, y Stein 2002 consideran la égloga *La selva sin Amor*, estrenada en 1627 por Lope de Vega, primera ópera española representada. La música de *La selva sin amor* de Lope de Vega, que se atribuye al laudista Filippo Piccinini (1575-1648), no se ha conservado y tampoco es conocido su instrumentación.

¹⁵² LOPE DE VEGA, *Laurel de Apolo, con otras rimas*, En Madrid: por Iuan Gonçalez, 1630, p. 104.

Lope de Vega compara la comedia con un cuerpo humano, cuya alma está representada por la trama de la comedia. Pero las tramoyas distraen y conquistan tanto a la vista del espectador que su oído ya no es capaz de seguir los tan artísticos versos. Esta maquinaria para dejar flotar ángeles encima del escenario o para convertir un palacio en un bosque se llama ‘tramoya’.¹⁵³ Sin esta novedad, que surge a mediados del siglo XVII, no habría sido posible representar comedias como *La fábula de Dafne*, de Calderón de la Barca, en el año 1635, ya que las tramoyas permiten que la primera jornada se desarrolle en una cueva y en el mar; la segunda en una cueva y un bosque; y la tercera en palacios y en el templo de Pallas, sin que los espectadores tengan que cambiar de sala. Además, hace posibles las apariciones de deidades. Este tipo de comedias, pues, es conocido como ‘comedia de tramoya’.¹⁵⁴

Lotti, además, elabora y construye un escenario portátil que se puede instalar en cualquier sala de palacio.¹⁵⁵ Se encarga exclusivamente del equipo y la decoración de la escenificación de representaciones en el espacio cortesano. Por lo tanto, es necesario diferenciar la escenografía de una obra teatral representada en el corral de la Pacheca a finales del siglo XVI, de una semejante en los escenarios del Buen Retiro o del Alcázar Real de Madrid a principio del siglo XVII.

El viajero francés François Bertaut (nacido en 1671; muerto a comienzos del siglo XVIII) habla de la pobre escenografía de los teatros públicos, o sea, de los corrales de comedias, en comparación con el Buen Retiro y con los teatros en Francia.

[...] representan de día y sin lámparas, pero su teatro no tiene tan hermosas decoraciones como las nuestras, salvo en el Buen Retiro (donde hay tres o cuatro salas de comedia diferentes), pero tienen anfiteatros y el patio.¹⁵⁶

Resulta que la escenografía de obras teatrales en las salas palaciegas es abundante, pues está desarrollada en muchos casos por ingenieros italianos, como Cosimo

¹⁵³ Cf. Brown/ Elliott 2003, p. 46.

¹⁵⁴ Cf. Brown/ Elliott 2003, pp. 213s.

¹⁵⁵ Cf. Brown/ Elliott 2003, p. 213.

¹⁵⁶ citado por DÍEZ BORQUE, José María, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona: Ed. del Serbal, 1990, p. 225.

Lotti o Baccio del Bianco.¹⁵⁷ La ausencia de la influencia innovadora de Italia en los corrales de comedias es la razón por la que las compañías teatrales, que actúan en los corrales, no tienen tantos recursos a su disposición como en los palacios. Aún queda por investigar en qué medida la tramoya abundante de Italia llega a ser empleada en los teatros públicos.

Por muy improvisadas que las representaciones teatrales en los corrales sean, Felipe III, hijo de Felipe II, tiene tanto interés en este tipo de teatro que

[...] [intenta] reproducir, en la medida de lo posible, el ambiente y bullicio típicos de los corrales, de ahí que fuera costumbre permitir al público plebeyo, previo pago de entrada, eso sí, la asistencia a ciertos espectáculos allí representados.¹⁵⁸

En 1607 se adapta una sala del palacio en Madrid a la platea de un corral de comedias invitando a los ‘mosqueteros temidos’ y las ‘mujeres chismosas’ a participar en la representación teatral, mientras toda la familia real observa el espectáculo desde detrás de una persiana especial sin ser vista.¹⁵⁹ La pasión del rey parece lógica, si consideramos que el corral de comedias ya ha pasado a ser “el espacio natural de la fiesta teatral”.¹⁶⁰ Advierto que el término aparentemente sencillo “representación de una comedia” pronto mostrará su complejidad cuando “a lo puramente dramático [se] unía lo musical”.¹⁶¹ La ‘fiesta teatral’ sigue a un desarrollo fijo: pasajes musicales y cantados, los géneros intermedios, intercalan a las tres jornadas, llamado ‘teatro breve’.¹⁶² Se trata de piezas que no son genuinamente teatrales sino surgen de la tradición popular de la calle, que luego se convierten en piezas esénicas, por lo cual podemos llamar a estos géneros ‘parateatrales’.¹⁶³ El desarrollo de una fiesta teatral tanto en la corte como en el corral sigue al esquema siguiente: a la introducción (musical) sigue un prólogo hablado o cantado, llamado ‘loa’. Al final de la primera jornada se da un ‘entremés’, después de la segunda un baile y se termina con un ‘fin de fiesta’, o

¹⁵⁷ Cf. Varey 1987, p. 65.

¹⁵⁸ Sáez Raposo en Huerta Calvo 1944, p. 37.

¹⁵⁹ Cf. Vossler 1947, p. 203.

¹⁶⁰ Sáez Raposo en Huerta Calvo, p. 57.

¹⁶¹ DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid: Laberinto 2002, p. 149.

¹⁶² Véase Renner 1909, p. 63 y Oehrlein 1986, p. 17.

¹⁶³ Cf. Díez Borque 2002, p. 143.

sea, canto y baile, por ejemplo, una jácara, o mojiganga, u otra forma entremesil como el sainete.¹⁶⁴ La estructura no es fija pero se vuelve habitual. Díez Borque cita a una voz sorprendente de una loa de Quiñones de Benavente, que critica el cambio del orden:

¿Que es esto, o ha sido remedo
de la la de Amarili?,
que antes que los instrumentos
anuncien la bienvenida
de todos los companeros,
o antes que la turbamulta
de lo noble y lo plebeyo
vaya ocupando lugares
al son del tono primero,
salir a echarla ha querido¹⁶⁵

Las investigadores recientes no consideran la comedia punto central del espectáculo acompañado por piezas de teatro breve, sino la veen en una “relación de interdependencia y complementariedad subordinadas, ahora sí, a una unidad superior que es la fiesta teatral” en la que “cada cual [, comedia y entremés, es] independiente y dependiente a su vez, distintas y, sin embargo, complementarias’.”¹⁶⁶ Las estructuras predictas y periódicas permiten a la “comedia” ser más que una simple obra teatral. Múltiples factores, los célebres espectadores desde la cazuela hasta los puestos de alimentos que arrojan olor a confitura, dátiles, naranjas, agua de anís¹⁶⁷ bajo la comunidad teatral, transforman la representación teatral en un espectáculo complejo y variado que está llamado hasta ritual.¹⁶⁸ Respecto a la participación del público en las fiestas teatrales, se puede afirmar que el hecho de mostrar sus sentimientos y reaccionar a la realidad presentada en el escenario, es significativo para los espectadores en los corrales, como muestra, por ejemplo, la libertad de silbar las comedias. Es posible, además, que el público se deje llevar por un romance conocido, que canta un actor en el

¹⁶⁴ Oehrlein 1986, p. 211.

¹⁶⁵ QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, “Loa para Roque de Figueroa”, en *Colección de Entremeses, Loas, jácaras, por el licenciado...*, Madrid, 1872, citado por DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch 1978, p. 292.

¹⁶⁶ Sáez Raboso en Huerta Calvo 2008, p. 56.

¹⁶⁷ Cf. LOPE DE VEGA, *El mejor alcalde el rey*, DÍEZ BORQUE, José María (ed.), Madrid: Retorno ediciones 1973.

¹⁶⁸ Véase Oehrlein 1986, p. 38 y Varey 1987, p. 12.

escenario, y empiece a cantar con él, o incluso que se una a los actores en el baile final para celebrar la boda de los protagonistas.

Es conocido que Lope de Vega escribe sus obras teatrales sobre todo para la representación en los corrales de comedias. Aunque los dos corrales de Madrid se parecen en los rasgos fundamentales y en ambos actúa “la *crema* de la farándula española”¹⁶⁹ del siglo XVII, el rey Felipe IV comparte con Lope de Vega la afición para las representaciones teatrales en el corral de la Cruz.¹⁷⁰ Se murmura que el monarca frecuenta este corral incógnito siguiendo la representación desde detrás del lugar llamado reja. No en vano pues allí actúa la celebrada actriz María Calderón, llamada ‘la Calderona’, con la que el rey empieza una relación amorosa.¹⁷¹

4. Las compañías teatrales

Volvamos al siglo XVI, cuando los comediantes suelen viajar por todo el país para deleitar al público con sus obras teatrales. Montan tabladillos portátiles en sus carros al cielo raso en las plazas públicas, los escenarios improvisados en los corrales de comedias o en las salas del Buen Retiro (que se muestran bien equipadas a partir de principios del siglo XVII).¹⁷² En gran parte son grupos teatrales de origen italiano que divierten al público en la Península Ibérica a partir de 1535.¹⁷³ Aproximadamente durante los años 1550 y 1560,¹⁷⁴ se realiza un cambio en el mundo teatral. Es Miguel de Cervantes Saavedra, quien da testimonio de ello en el “Prólogo al lector”:

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el

¹⁶⁹ Deleito Y Piñuela 1944, p. 175.

¹⁷⁰ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 175.

¹⁷¹ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 175.

¹⁷² Cf. Deleito Y Piñuela 1944, pp. 10 y 170.

¹⁷³ Cf. Mazur 1990, p. 115. Según Montiel Contreras 2006, investigadores como Manuel V. Diago (MANUEL V. DIAGO, “Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional”, *Criticón*, 50 (1990), pp. 41-65.), Teresa Ferrer (FERRER VALLS, Teresa, “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español. I*, Madrid, Gredos 2003, 239-267.) parten de la base que se trata de un error de copista y datan la llegada de compañías italianas al año 1583. Véase MONTIEL CONTRERAS, Carlos Urani, *Reconstrucción escénica de eufemia en tiempos de Lope de Rueda*, Tesis doctoral, Universidad autónoma metropolitana, Universidad autónoma metropolitana, Unidad Iztapalapa, México D. F. 2006, p. 37-39.

¹⁷⁴ Cf. Varey 1987, p. 206.

más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla [...] fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad.¹⁷⁵

Aun cuando Cervantes era niño, vio al ilustre poeta y comediante Lope de Rueda de Sevilla. Conmemora su don singular para representar comedias y reprende así a su contemporáneo Lope de Vega por su teatro comercial.¹⁷⁶ Lope de Rueda es autor de comedias, poeta y actor, y tiene una agrupación teatral, llamada ‘garnacha’, compuesto de cinco o seis hombres, una mujer y un joven. Con el teatro profesional, que surge en tiempos de Lope de Rueda (posiblemente no antes del año 1575)¹⁷⁷ se forman compañías profesionales de teatro. Viajando por todo el país, tal como sus antecedentes compañías ambulantes, tienen bajo su cargo la formación y escenificación de fiestas palaciegas, representaciones de autos sacramentales y comedias, y participan tanto en las casas reales como en los corrales de comedias.¹⁷⁸ Más adelante citaré a Rojas, que habla de las agrupaciones teatrales existentes. Sin embargo, antes trataré sobre la agrupación llamada ‘compañía’. Este tipo de agrupación teatral suele contener mas comediantes que la garnacha u otras agrupaciones. En general, se puede decir que la compañía se divide en dos grandes grupos: la ‘compañía de título’ o ‘Real’ y la ‘compañía de la legua’. Los actores de la compañía de título son directamente aprobados por su majestad, el Consejo Real, y tienen el permiso de representar comedias en los corrales de comedias de Madrid y otros teatros prestigiosos, por ejemplo de la Corte. Es una agrupación de estructura teatral organizada, cuyos miembros firman contratos de trabajo y reciben un salario fijo por ser actores profesionales que tienen que cumplir determinadas obligaciones, como tener un

¹⁷⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

¹⁷⁶ Cf. Neuschäfer 2001, p. 157.

¹⁷⁷ Cf. Vossler 1947, p. 193; véase también Díez Borque 1978, p. 30 y Subirá s.f., pp. 80s.

¹⁷⁸ Cf. Oehrlein 1986, p. 16.

cierto número de comedias en su repertorio.¹⁷⁹ Al contrario de la compañía de título, la compañía de la legua tiene menor grado de profesionalidad, y monta representaciones teatrales fuera de los teatros fijos, en ciudades pequeñas. Coexisten con la compañía de título, pero en el año 1646 se prohíben oficialmente, por ser sus miembros “gente perdida y vagabunda”.¹⁸⁰ Remito a la obra *El viaje entretenido*, de Rojas, que refleja mejor el espíritu de una compañía en aquella época de Felipe III. Lo que las compañías teatrales tienen en común es su fama contradictoria de ser “[a]dorados y odiados por igual” y viven “entre la fascinación y la reprobación”.¹⁸¹

Para la investigación sobre la música en el teatro, sería interesante tratar sobre cuántas personas forman parte de una compañía teatral en los siglos XVI y XVII. Hay diversas formas de agrupaciones. Primero, la gangarilla. ¿Qué es gangarilla?

Solano.- Bien parece que no habéis vós gozado de la farándula, pues preguntáis por una cosa tan conocida. [...] Pues sabed que hay ocho maneras de compañías y representantes, y todas diferentes.¹⁸²

De esta manera reaccionaría Solano a nuestra pregunta si viviéramos en el siglo XVI. Ahora bien, cedo la palabra a Agustín de Rojas y cito uno de los pasajes posiblemente más citados del *El viaje entretenido*:

bululú (compuesta por un único actor), ñaque (dos actores), gangarilla (tres o cuatro), cambaleo (“una mujer que canta y cinco hombres que lloran”), garnacha (“cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda), bojiganga (“dos mujeres y un muchacho, [y] seis o siete compañeros”), farándula (definida como “víspera de compañía”) y, finalmente, compañía.¹⁸³

Resalta que existen agrupaciones pequeñas de un sólo representante (bululú) y de un puñado de miembros (ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha). El número sube

¹⁷⁹ Cf. Díez Borque 1978, pp. 27-40.

¹⁸⁰ Díez Borque 1978, p. 33.

¹⁸¹ Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, pp. 37s. Como actor, Rojas no se olvida de mencionar la labor que adelanta una representación exitosa: “Pero estos representantes,/ antes que Dios amanece,/ escribiendo y estudiando/ (p. 305 V17-19) [...] sufrir tantas necesidades,/ oír tantos pareceres,/ contentar a tantos gustos/ y dar gusto a tantas gentes. (p. 306, V2-5)” Rojas Villandrando, vol. I., 1977. También citado por Oehrlein 1986, p.87.

¹⁸² Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. 152.

¹⁸³ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. 152-156. Véase ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid: Gredos 1961, p. 202; Díez Borque, 1978, p. 30; Rodríguez Cuadros 1998, pp. 73-75; Sáez Raposo en Huerta-Calvo 2008, pag 39-40.

hasta diez personas (bojiganga, farándula) formadas por mujeres, hombres y niños. Según Rojas, ya no solamente figuran dieciséis comediantes en una compañía, sino también otras treinta personas de acompañamiento y un cobrador. Disponen de un repertorio considerable de cincuenta comedias y un vestuario enorme, como cuenta el protagonista Solano:

En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entreven cualquiera costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas [...] Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos, aunque de esto Ríos y Ramírez saben harto, y así es mejor dejarlo en silencio, que a fe que pudiera decir mucho.¹⁸⁴

Si Agustín de Rojas hubiese dejado proseguir a Solano en su sermón, quizás habría llegado a hablar también de los músicos. He consultado las diversas descripciones de agrupaciones para sacar conclusiones concretas en cuanto a los músicos en una compañía de teatro, no obstante, no han aportado las informaciones deseadas: Agustín de Rojas no nombra músicos en particular, excepto a una mujer que canta, en la agrupación de cambaleo. Sin que Rojas lo diga expresamente, todo parece indicar que en la gangarilla suelen tener un músico, por el hecho de que Rojas hable de “uno que sabe tocar una locura”. La información que aporta esta frase es bastante imprecisa. El verbo ‘tocar’ sin embargo parece remitir al campo de la música. En la tercera jornada de *Gran Sultana* de Cervantes, el protagonista Madrigal canta un “romance correntía [...] a la loquesca”¹⁸⁵, en sentido de suelta y ligera.¹⁸⁶ Evangelina Rodríguez Cuadros resume diversas características (cuerpo o conjunto/ número de miembros/ repertorio/ vestuario y atrezzo (o sea *atrezo* o *utilería*) / creación de tipos teatrales) de las agrupaciones teatrales nombradas en un cuadro esquemático. Considera “uno que sabe tocar una locura” como músico. Sin embargo, por evidencia o por error, no confirma ‘una mujer que canta’ del cambaleo expresamente ‘cantante’ ni ‘música’ en su listado.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Rojas Villandrando, vol. I, 1977, p. 156.

¹⁸⁵ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La gran sultana*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, V32-33.

¹⁸⁶ Cf. Salazar 1938, p. 325.

¹⁸⁷ Véase Rodríguez Cuadros 1998, p. 76.

No obstante, disponemos de datos más exactos y fiables. Remito a la *Genealogía, Origen y Noticias de los Comediantes de España* editado por N.D. Shergold y J.E. Varey para un estudio más diferenciado a la que evidencia que las compañías teatrales suelen tener músicos, puesto que algunos nombres de actores y actrices van acompañados del término ‘músicas’ y ‘músicos’.¹⁸⁸

Queda demostrado que los músicos se colocan en las agrupaciones teatrales. Ahora sería interesante examinar el número de comediantes y músicos de que consta generalmente una compañía. En el año 1633, la compañía de Prado consta de veintidós miembros (once actores y once actrices), la de Avendaño, de quince (el autor de comedias, seis actores, y seis actrices, un gracioso y un barba) y la de Vallejo, de dieciocho miembros. La compañía de título de M. de Vallejo oficialmente aloja músicos y bailarines:

[...] estaba compuesta por el autor, diez actores, seis actrices y un cantante, de ellos cinco hombres y cinco mujeres saben tocar instrumentos y seis hombres y seis mujeres danzas.¹⁸⁹

Las investigaciones recientes de Oehrlein,¹⁹⁰ conforme a los datos recogidos por Rennert, arrojan que las compañías de teatro varían entre diez y doce miembros antes del año 1659. Pero según el preceptista teórico, Alonso López Pinciano, este alto número de comediantes ya es corriente al final del siglo XVI:

Lo que voy a decir no se entienda que es reprehensión a la república, sino consejo para los actores principales de las compañías, los cuales andan perdidos y rematados por no traer en sus compañías un ejército de gastadores sin necesidad: que con siete y ocho personas se puede representar la mejor tragedia o comedia del mundo, y ellos traen, en cada compañía, catorce o diez y seis, los cuales les comen quanto ellos sudan y trabajan, de manera que los actores principales ganarían más.¹⁹¹

En concordancia con Rojas, se puede suponer generalmente, un número de dieciséis personas por grupo para asegurar “el buen funcionamiento de una compañía”.¹⁹² A partir de mediados del siglo XVII, una compañía consta de

¹⁸⁸ Cf. Ruano de la Haza/ Allen 1994, p. 342.

¹⁸⁹ Citado por Díez Borque 1978, p.35.

¹⁹⁰ Cf. Oehrlein 1986, pp. 53s.

¹⁹¹ *Philosophia Antigua Poética* (ed. de Alfredo Carballo Picazo), Madrid: CSIC, vol. III, 1973, pp. 265-266, citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 78.

¹⁹² Oehrlein 1986, p. 54.

alrededor de un total de veinticinco miembros, ya que se supone un número de cuarenta compañías para aproximadamente mil miembros, según el cálculo de José Deleito Y Piñuela.¹⁹³ En cualquier caso, si el número de actores es insuficiente, siempre existe la posibilidad de que un actor simplemente desempeñe dos papeles. Es un hecho que sucede habitualmente, incluso algunos poetas proponen la doble ejecución de ciertos papeles en sus obras teatrales.¹⁹⁴

Aunque las informaciones difieren en cuanto al número exacto de los músicos y los instrumentos utilizados, es conveniente contar con una cantidad baja de músicos que pertenece a una compañía teatral. Oscila alrededor de tres instrumentistas y, en general, no son más que cuatro o cinco. El mismo número confirman Rennert y Castro.¹⁹⁵

En 1596, Juan Rulfo describe la aparición de Lope de Rueda: él trae dos flautas y un tamborino, quiere decir que hasta tres músicos pueden tocar instrumentos en una representación:

Quien vio, apenas ha treinta años,
de las farsas la pobreza,
de su estilo la rudeza,
y sus más que humildes paños;
quien vio que Lope de Rueda
inimitable varón,
nunca salió de un mesón,
ni alcanzó a vestir de seda;
seis pellicos y cayados,
dos flautas y un tamborino,
tres vestidos de camino
con sus fieltros jironados.¹⁹⁶

Rennert y Castro ofrecen ejemplos del año 1619, en que respectivamente hay dos músicos en la compañía de Diego Vallejo y la de Juan Acacio y la de Cristóbal

¹⁹³ Véase Deleito Y Piñuela 1944, p. 263.

¹⁹⁴ Cf. Oehrlein 1986, p. 53s.

¹⁹⁵ Véase Castro/ Rennert 1968, p. 118. También citado por Díez Borque 2002, p. 149.

¹⁹⁶ *Los seiscientos apotegmas, apud* Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos 1972, p. 107, citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 77.

Ortiz.¹⁹⁷ Pero en el año 1640, la compañía de Antonio de Rueda muestra un porcentaje sorprendente alto de músicos. Los nombres de las primeras cinco actrices vienen acompañados por la palabra ‘música’ y otros dos nombres con un instrumento: el arpa. Otros cuatro hombres son músicos, de los cuales uno es denominado ‘maestro de la música’ y dos, ‘arpistas’. Rennert y Castro averiguan mi sospecha: en el mismo año esta compañía representa los autos sacramentales en Sevilla.¹⁹⁸ Ya no sorprende el porcentaje alto de músicos, pues los autos siempre cuentan con mayor representación musical que una comedia, como era mi intención de mostrar al principio de este capítulo.

Dejando de lado los números pasaré al análisis de los miembros de una compañía teatral; siempre teniendo en cuenta su relación a la música.

4.1. Formación musical de los actores

La música se ha establecido en la sociedad española como que

[n]o se tenía por caballero cabal quien, además de esgrimir las armas, entender de letras y cabalgar con desenvoltura, no sabía trenzar unos pasos de danza y aun cantar y tañer algún instrumento, como la guitarra o la vihuela.¹⁹⁹

En este sentido, al concepto del discurso famoso de las ‘armas y letras’ puesto en la boca de Don Quijote por Cervantes, se añade, como componente nueva, la música.

En la novela caballeresca *Tirant lo Blanc* (1460) de Joanot Martorell, la formación en música es indispensable para un caballero y cortesano.²⁰⁰ – en teoría, sin embargo, el maestro de la Capilla Real de Nápoles, Pedro Cerone (1566-después de 1613)²⁰¹ critica la realidad, tal como a él se la muestra:

Alreues [al contrario que Italia], vemos que en España, muy pocos son los Caualleros que gustan saber de Musica, antes muchos la aborecen, y desechan y destierran de sus casas, como cosa vil, vituperosa y dañosa: y parece ser inuentada solo para los Ecclesiasticos y Religiosos. [...] en esta Corte, pues entre tantos Caualleros, Condes, Marqueses, Duques y Principes que moran en ella, no ay ninguno (que

¹⁹⁷ Cf. Castro/ Rennert 1968, p. 63.

¹⁹⁸ Cf. Rennert 1909, p. 64.

¹⁹⁹ Deleito Y Piñuela 1944, p. 69.

²⁰⁰ Cf. Subirá s.f., p.53.

²⁰¹ Cf. Anglés 1944, p. 44.

yo sepa) se deleyte de musica, ni quien [dé] comodidad para hazer estas Academias. Y si tengo à dezir verdad, digo que no hallo mas que vno, que guste tener en su casa semejante exercicio; y este Señor es Don Juan de Borja [...].²⁰²

Las academias, de las que habla, son lugares, como casas particulares, donde se encuentran músicos y se juntan con maestros para “dos ò tres horas de exercicio”.²⁰³ Son comparables a escuelas de música. Para Cerone, la falta de estas academias es una de las razones por las que España no participa en los acontecimientos musicales a tan alto nivel como Italia. Presenta a Italia y su música como modelo, y muestra en el fragmento arriba citado su – más o menos sutil – pasión por la música italiana. Acusa a la nobleza española de sentir „desgana [...] por la música”²⁰⁴ y a los caballeros españoles de no tener interés por la música. Es decir, en un principio ve a España menos interesada en la música que Italia. Él sí pondera los méritos de un señor Cavallero de Garcia Modenes, quien explota una casa particular según la tradición italiana en Madrid, o también de Don Juan de Borja. Pero a la vez remite al proverbio latino “[v]na rosa no haze Primavera”.²⁰⁵

Según Cerone, el don musical se restringe a los miembros de la institución eclesiástica. Pero más adelante, elogia la actitud de Felipe III hacia la música, y realza la responsabilidad de un rey de fomentar las acciones musicales en su reino: “Porque si el Principe ò Rey es inclinado à caça, todos caçan: si à armas, todos tornean y justan: si à letras, todos deprenen: y si à Musica, todos cantan y tañen.”²⁰⁶ Jesús Bal Y Gay, asimismo, reconoce el don de los reyes españoles para la música, aunque realiza una ligera crítica en cuanto a la creación compositora durante el reinado de Felipe III, en comparación con los madrigales complejos de tierras italianas:

²⁰² CERONE, Domenico-Pedro, *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y pratica (etc.)*, Napbles | Neapel: Juan Bautisty Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, fols. 150s. Citado también por Anglés 1944, p. 45 y PELINSKI, Ramón Adolfo, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, Münchner veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Thrasybulos G. Georgiades (ed.), Band 20, Tutzing, München: Hans Schneider, 1971, p. 86n55.

²⁰³ Cerone 1613, fol. 151.

²⁰⁴ Cf. Anglés 1944, p. 44.

²⁰⁵ Cerone 1613, fol. 151.

²⁰⁶ Cerone 1613, fol. 150.

El caso es que en numerosos pasajes de las obras de Lope aparece el español, noble o plebeyo, que sabe cantar o tañer un instrumento. El propio rey Felipe III, 'después de haber cumplido con los despachos de su real obligación, la mayor parte de su gusto y entretenimiento gasta en ella [la música]', según cuenta Sablonara en la dedicatoria de su Cancionero. Y con ello se afirma la tradición de reyes músicos como Alfonso el Sabio y Carlos V. Pero, insistimos, a la educación musical del español de entonces no se le exigía, probablente [sic], alardes como los que Morley nos cuenta de sus compatriotas. Nuestro repertorio profano, por demás significativo en la tradición española, no alcanzó nunca las complejidades 'madrigalescas' de los de otros países.²⁰⁷

Pasemos a continuación de los reyes más o menos musicales, al ingenio musical vinculado a la profesión de actor. Si consideramos la carrera profesional de Agustín de Rojas, tal como la expone en el prólogo al lector de *El viaje entretenido*, se pinta todo negro para la formación en música de los actores:

Faltan agora los oficios en que me he ocupado. Sabrás, pues, que yo fui cuatro años estudiante, fui paje, fui soldado, fui pícaro, estuve cautivo, tiré la jábega, anduve al remo, fui mercader, fui caballero, fui escribiente y vine a ser representante. Dolencia larga y mujer encima, mala noche y parir hija. ¿Qué azuda de Toledo ha dado más vueltas? ¿qué Guzmán de Alfarache o Lazarillo de Tormes tuvieron más amos ni hicieron más enredos? ¿ni qué Plauto tuvo más oficios que yo en el discurso de este tiempo?²⁰⁸

Rojas no incluye ninguna formación en escena; ni habla de la formación en música. Es muy probable que Rojas adorne su relato con elementos exagerados, no obstante, en el fondo, se intuye veracidad. A mi parecer, su carrera profesional es representativa de un actor común de una compañía común, en la época en que surgen los corrales de comedias. Esta hipótesis se ve respaldada en el fragmento crítico del manuscrito "Diálogo de las comedias", de autor anónimo del año 1620, que insinúa que los comediantes no suelen formarse ni en el arte del actor ni en la música: "[...] en estas compañías de representantes, muy pocas veces anda la gente hábil y de buenos ingenios [...] no es gente que se ha cultivado el entendimiento con estudios ni buenas artes [...]."²⁰⁹ No es posible averiguar cuánto conocimiento tienen los actores sobre el solfeo, leer partituras, componer y tocar instrumentos. Como ya hemos visto más arriba, en general, Cerone no tiene buena impresión de los conocimientos musicales de los españoles y ve preciso

²⁰⁷ BAL Y GAY, Jesús (ed.), *Treinta canciones de Lope de Vega*, número extraordinario de la *Revista de la residencia de Estudiantes*, Madrid, 1935b, p. 98.

²⁰⁸ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, pp. 31s.

²⁰⁹ Citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 136.

poner remedio a esta situación, publicando en 1613 un amplio tratado.²¹⁰ En más de mil páginas, de que consta su *Melopeo*²¹¹ y *Maestro*, Cerone da diferentes consejos para convertir a un hombre cualquiera (también recomienda a los padres que permitan a sus hijas acceder a la música y el canto, antes de iniciar sus compromisos de esposa y madre) en un músico digno.²¹² Explica procedimientos para la técnica compositora con ejemplos muy detallados y claros, y arrastra a sus lectores hasta el fondo de la teoría musical, siempre dirigiéndose de forma personal a su lector. Desde luego, es reconocida como una obra monumental en la historia de la teoría musical. Examinando esta obra maestra, di con contra una curiosidad, con la que no quiero retener demasiado al lector de mi tesina: Cerone entra en el mundo oculto de la música dedicándose en el libro XXII a “unos enigmas musicales, para sutilizar el ingenio de los estudiosos”,²¹³ en cuyos apartados se encuentran asuntos como „Enigma, adonde las Notas blancas, se cantan por negras; y las negras, por blancas”, o “Enigma que disminuye y aumenta el valor de las notas”.²¹⁴

Cerone tiene impresiones precisas sobre lo que no forma parte de ser músico:

Quien duda que oyida los que no saben cantar mas que vnas tonadas en la quitara [sic] destemplada, y todos los que no saben tañer otra cosa mas que las vacas y la çarabanda, quieren ser llamados Musicos? y [sic] es porque los vanagloriosos por tañer estas y otras semejantes niñerías, y por cantar mil suciedades y torpeças, piensan cantar y tañer cosas musicales [...].²¹⁵

Para Cerone, no todos los que hacen música son músicos, y no todos que cantan son cantores. La música y el canto están tan unidos al arte y a la teoría, que los títulos ‘músico’ y ‘cantante’ son títulos honrados.²¹⁶ A pesar de ello, en otro momento otorga que también la práctica permite a una persona llegar a un alto nivel musical: “Y no se espanten si vn practico canta, tañe y compone mejor, que

²¹⁰ Cerone 1613.

²¹¹ *Melopeo* es el “músico perfecto”. Cerone 1613, fol. 219.

²¹² Cf. Cerone 1613, Libro I “Libro primero en el qual se contienen unos avisos, documentos y moralidades [...]”, *passim*.

²¹³ Cerone (Libro XXII, Num. XXVIII) 1613, fol. 1107.

²¹⁴ Cerone (Libro XXII, Num. XXVIII [sic]) 1613, fol. 1108.

²¹⁵ Cerone (Libro I., „De como ay vnos que se usurpan el nombre de Musico, no siendo meriteuoles [sic] del nombre de Cantor. Cap. XXII.) 1613, fol. 65.

²¹⁶ Cf. Cerone 1613, fols. 64, 215, 217s.

vn simple theorico. Antes digo mas, que vna persona sin saber cantar, ni tañer, ni componer puede ser buen Musico [...].”²¹⁷ En controversia con el sector de la enseñanza universitaria del siglo XXI, dijo Cerone ya entonces: “Adonde ay mucha theorica [sic], alli ay poca practica” y “del vso nacieron las artes”.²¹⁸

Cabe citar aquí el relato de una representación arriesgada que nos describe Agustín de Rojas:

Almorzamos, y fuimos aquella noche a otro lugar, donde ya llevábamos orden para ganar de comer. Pedí licencia, busqué dos sábanas, pregoné la égloga, procuré una guitarra, convidé a la huésped, y díjele á Solano que cobrara. Y al fin, la casa llena, salgo a cantar el romance de *Afuera, afuera; aparta, aparta*,²¹⁹ acabada una copla, métome y quédase la gente suspensa; y empieza luego Solano una loa, y con ella enmendó la falta de la música. Vístome una sábana y empiezo mi obra, cuando salió Solano de Dios Padre, con otra sábana abierta por medio y toda junta a las barbas llena de orujo, y una vela en la mano; entendí de risa ser muerto. El pobre vulgo no sabía lo que le había sucedido; pasó esto, y hice mi entremés de bobo, dije la coleta del huevo, y llegóse el punto de matar al triste Abel, y olvídaseme el cuchillo para degollarle, y quítome la barba y degüéllole con ella. Levántase la chusma y empieza a darnos grita; supliquéles perdonaran nuestras faltas porque aún no había llegado la compañía. Al fin, ya toda la gente rebelada, entra el huésped y dice que lo dejemos, porque nos quieren moler a palos. Con este divino aviso, pusimos tierra en medio, y aquella misma noche nos fuimos con no más de cinco reales que se habían hecho.²²⁰

Obviamente, los actores no han podido satisfacer al público con su representación, ni hablar de haber conseguido convencerlo con la guitarra y su canto. Si hubiesen dispuesto de un músico, que los hubiera enseñado a templar la guitarra y cantar bien, habrían tenido más éxito. Desde luego, existen compañías teatrales de comediantes de diferente calidad, como he mencionado anteriormente.

Oehrlein incluye la habilidad para la música en las destrezas de un buen actor. A un actor le caracterizan las “herramientas artesanales”: “el arte del habla, los gestos, la mímica, la habilidad de bailar, destreza musical”.²²¹ Mientras que el propio Cervantes, e incluso Lope de Vega, no aluden explícitamente a esta destreza musical. Cervantes ofrece al actor las herramientas necesarias: el verso y

²¹⁷ Cerone 1613, fol. 219.

²¹⁸ Cerone 1613, fol. 219.

²¹⁹ Estos dos versos son muy frecuentes en el romancero y existen varios romances con ellos. Cf. ALÍN, José María/ BARRIO ALONSO, María Begoña, Cancionero teatral de Lope de Vega, London: Tamesis 1997, pp. 258s.

²²⁰ Rojas Villandrano 1977, p. 119.

²²¹ Oehrlein 1986, p. 48.

la rima, y exige de un buen actor nada más que lo imprescindible para hacer resucitar a “a la fábula que es muerta”²²² “[teniendo] una buena memoria, una ‘suelta lengua’ [...] [y] apostura física”,²²³ entre otros atributos. Es decir, “pone en valor el texto hablado”²²⁴ sin mencionar una destreza explícitamente musical. Asimismo, Lope de Vega resume en su obra *El guante de doña Blanca*:

Que ha de tener el buen representante [...]
Acción, memoria, lengua y osadía, [...] ²²⁵

Después de haber examinado *El Arte nuevo de hacer comedias*, en búsqueda de la destreza musical del actor, tuve que comprobar, a mi pesar, que Lope de Vega no hace ninguna referencia a ello. Alude a la música solamente en el tercer verso de los aquí citados:

[...] También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son plática,
verso dulce, armonía, o sea la música,
que en esto fue común con la tragedia,
sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia, las reales y altas [...] ²²⁶

Dudo que este pasaje se refiera explícitamente a la música teatral, es decir, a los músicos, quienes crean un cierto ambiente utilizando sus guitarras. En fin, refuerza más bien – como ya Cervantes – la importancia del sonido de los versos, o sea, de la palabra enunciada.

Evangelina Rodríguez Cuadros provee al actor con armas, aunque “armas escueltas”:²²⁷ sus gestos, cuerpo, tono. En mi opinión, estos últimos atributos y los mencionados por los propios poetas, incluyen implícitamente una habilidad musical. Un actor necesita cierto tacto rítmico para el juego de conjunto con los demás actores de la escena, encontrar el modo correcto de moverse en el escenario y para controlar su cuerpo y voz para darles vida a los versos. Un actor que

²²² Citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 143.

²²³ Citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 145.

²²⁴ Rodríguez Cuadros, 1998 p. 460.

²²⁵ Citado por Rodríguez Cuadros 1998, p. 145.

²²⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 2003, V54-60.

²²⁷ Rodríguez Cuadros 1998, p. 14.

domina su voz y la sabe aplicar según el modo requerido, no necesariamente tiene que ser cantante profesional. Pero a un actor con el don para la música atribuyo cierta facilidad a la hora de ejecutar una canción, si lo exige el poeta o el autor de comedias.

De hecho, Rodríguez Cuadros cede al canto “cualidad esencial para los actores y, sobre todo, para las actrices”²²⁸ y lo relaciona especialmente con el espíritu de las obras entremesiles:

[...] el espectáculo total del teatro áureo exigiría el despejo en esa técnica melodramática, desde el desgarro del *tono* de la jácara (‘respóndele cantando en *tono lastimoso*’) al divertimento entremesil de los bailes.²²⁹

4.2. Actor y músico – ¿actor-músico?

La cabeza de la compañía teatral y, al mismo tiempo, figura clave en el ente teatral del Siglo de Oro es el ‘autor de comedias’.²³⁰ Este término puede causar confusión al principio, puesto que no es autor en el sentido de ‘escritor’. Es absolutamente comparable a un “empresario teatral”²³¹ tal y como hoy en día conocemos, ya que se encarga de tareas administrativas, como por ejemplo solicitar con la debida antelación licencias para poder representar, y coordinar tareas financieras. Desempeña también el papel de director de escena. José María Díez Borque le cede al autor de comedias un papel de crucial importancia:

El estudio de la comedia en el XVII, es inseparable, pues, de la figura del *autor de comedias* [...]. Gracias a su intervención, el texto literario se convierte en texto escénico y en producto comercial [...].²³²

Es el vínculo entre el poeta y los actores de su compañía. Al vender su obra al autor de comedias, el poeta cede todos los derechos a él. Después, el objetivo del autor de comedias es “adaptar dichas piezas de acuerdo a las circunstancias de su

²²⁸ Rodríguez Cuadros 1998, p. 459.

²²⁹ Rodríguez Cuadros 1998, p. 459.

²³⁰ En la mayoría de los casos son hombres, como por ejemplo, los hermanos Valenciano (Juan Bautista y Juan Jerónimo), Sebastián de Prado, Pedro de la Rosa, Roque de Figueroa, Tomás Fernández Cabredo, Simón Aguado, Antonio de Escamilla, Diego Osorio, Miguel Vallejo que dirigieron las compañías. Pero también mujeres se encargaron de la dirección: Mariana Vaca, Juana de Espinosa, Bárbara Coronel o Manuela de Escamilla, valgan como ejemplo. Cf. Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 41.

²³¹ Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 40.

²³² Díez Borque 1978, pp. 44s.

compañía”.²³³ Aparte de su talento organizador, también es necesario mostrar cierto conocimiento de escritor. Con su intervención y adaptación del texto original del poeta, cumple igual el papel de intermediario entre el mundo teatral y el público, cuyo elemento ejecutante son los actores de la compañía teatral.²³⁴ ¿Qué papel desempeña el autor de comedias respecto a la música? Está claro que hay autores de comedias con alguna relación a la música; como es el caso de don Juan Antonio Carabal que está registrado como autor y músico en la genealogía de comediantes.²³⁵ Donde falten acotaciones concretas del poeta, será el autor de comedias quien tomará las decisiones oportunas: elige bailes, toma decisiones en cuanto a las piezas intercaladas en la comedia, implementa canciones y puede determinar su modo de ejecución.

Al autor de comedias le siguen en la estructura jerárquica las damas: la primera, segunda, tercera, cuarta y quinta.²³⁶ Según Oehrlein, suele ser la quinta dama que hace de música, o sea, de cantante²³⁷ mientras que Buezo y Carrero afirman que es la tercera dama.²³⁸ La genealogía certifica ambas afirmaciones: Josepha Roman es un ejemplo para aquellas comediantes que hacen de quinta dama llevando la especificación “música, sobresaliente” en las genealogías:²³⁹ “[...] Fue muy buena musica, y hizo quintas damas en las compañías de Madrid, esto es en la compañía de Agustin Manuel el año 1688 y 1691, 1694.”²⁴⁰ Juana Roldan fue “vn tiple mui zelebrada”²⁴¹ (tiple se refiere a la voz de soprano) e hizo segundas y quintas damas a finales del siglo XVII. La “[z]elebre musica”²⁴² Mariana de Borja hizo sobre todo terceras damas (empezó en la compañía de Joseph Carrillo en 1663 y actuó por último en la de Manuel de Vallexo en Madrid

²³³ Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 40.

²³⁴ Cf. Oehrlein 1986, pp. 50 y 64.

²³⁵ Shergold/ Varey 1985, p. 200.

²³⁶ Cf. Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 43.

²³⁷ Cf. Oehrlein 1986, p. 59.

²³⁸ Véase BUEZO, Catalina/ PLAZA CARRERO Nuria, “Tipología de las formas breves”, en HUERTA CALVO 2008, pp. 63-120, p. 99.

²³⁹ Cf. Oehrlein 1986, p. 59.

²⁴⁰ Shergold/ Varey 1985, p. 464.

²⁴¹ Shergold/ Varey 1985, p. 465.

²⁴² Shergold/ Varey 1985, p. 475.

en 1670). Asimismo, Ana de Cañas hizo tercera y quartas damas siendo “musica”²⁴³ en compañías diferentes.

Según Rennert y Castro, los nombres de actrices acompañados por el término “música” muy probablemente indican que la dama es cantante.²⁴⁴ En una lista de miembros de una compañía teatral aparecen “músicas” como Mariana de Borja, Juana de Espinosa y Catalina Sánchez. La mayoría de las actrices son bailarinas.²⁴⁵

El término “sobresaliente” se refiere a una “persona destinada a suplir la falta o ausencia de otra”.²⁴⁶ Llama la atención que la función de cantante se mencione junto a una tarea auxiliar. Para Sáez Raposo, los músicos forman parte del personal auxiliar de una compañía de teatro.²⁴⁷ Mientras que Oehrlein cuenta solamente al apuntador, al cobrador y al guardarropa como personal auxiliar.²⁴⁸ Sin embargo, tanto el grupo de músicos – al que Oehrlein nombra por separado – como el personal auxiliar “son imprescindibles para el desarrollo sin dificultades de la ejecución de la representación”.²⁴⁹

A las damas les siguen	primer galán, segundo galán, tercer galán;
	primer gracioso, segundo gracioso;
	primer barba, segundo barba;
	vejete;
	primer músico, segundo músico, arpista;
	apuntador, guardarropa y cobrador. ²⁵⁰

Este listado, elaborado por Oehrlein, representa el prototipo de miembros pertenecientes a una compañía teatral del siglo XVI. Según esta jerarquía descendente (dama – galán – gracioso – barba – músicos y personal auxiliar)²⁵¹ se reparte la remuneración; los músicos se encuentran en el quinto puesto más bajo, junto al personal auxiliar.

²⁴³ Shergold/ Varey 1985, p. 416.

²⁴⁴ Cf. Castro/ Rennert 1968, p. 64.

²⁴⁵ Cf. Castro/ Rennert 1968, pág. 63.

²⁴⁶ DRAE *versión digital*.

²⁴⁷ Cf. Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 42.

²⁴⁸ Cf. Oehrlein 1986, p. 54.

²⁴⁹ Oehrlein 1986, p. 62.

²⁵⁰ Cf. Oehrlein 1986, pp. 60 y 62. También citado por Sáez Raposo en Huerta Calvo 2008, p. 43.

²⁵¹ Cf. Oehrlein 1986, p. 62.

Aparte de la quinta/ tercera dama, vienen nombrados en la función de músicos: el primer músico, el segundo y el arpista. Los listados de comediantes carecen de informaciones sobre los instrumentos; a excepción de uno: el arpa. Destaca como único instrumento nombrado. El caso especial del arpista y el caso de otros instrumentos usados en el teatro serán tratados con más profundidad en el capítulo III.

Los listados muestran que las compañías teatrales disponen de músicos que generalmente son “conocidos simplemente por su habilidad musical”²⁵² y están identificados con atributos como ‘primero’, ‘segundo músico’, ‘arpista’, ‘cantante’; valga como ejemplo: “Joseph de Loaysa, Loesie o Luesia. Musico. Estubo en Valencia con Francisco de la Calle. [...] Estubo en Valencia el año 1662 por musico de la compañía de Joseph Carrillo, autor de comedias. [...]”²⁵³

La calidad de la música dependía siempre del talento de los músicos y también del talento y la disposición de cantar de los propios actores.²⁵⁴ En general, los músicos cantan y tocan instrumentos mientras los actores bailan. Pueden ser tanto cantantes como instrumentistas, y tienen bajo su cargo pasar sus conocimientos musicales a la generación más joven y educar cantantes, componer canciones y tocar instrumentos, como el arpa y la guitarra:

[...] fueron los músicos de las compañías, pues cada una tenía dos principales, para tocar el arpa y guitarra y enseñar el canto a las actrices, que pocas veces sabían música [...] los encargados de componer la música (los *tonos*, como entonces decían) para todo lo que se cantaba en el teatro.²⁵⁵

Músico semejante es don Andrés de Abadía, que está encargado de poner la música durante el período de un año, aparte de representar y cantar, según un contrato del día 2 de noviembre de 1638 con el autor de comedias Antonio de Rueda. Asimismo, don Anbrosio Martinez es “gran musico y conpositor [sic]”²⁵⁶ y miembro de la compañía de Antonio de Prado.

²⁵² Ruano de la Haza/Allen 1994, p.342.

²⁵³ Shergold/ Varey 1985, p. 200.

²⁵⁴ <http://www.alia-vox.com/cataleg.php?id=42>, November 2009.

²⁵⁵ COTARELO Y MORI, Emilio/ MADROÑAL DURÁN, Abraham, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada Universidad de Granada, vol. 1, 2000, p. 227.

²⁵⁶ Shergold/ Varey 1985, p. 137.

También están mencionados unos músicos del año 1607 en la compañía de Alonso Riquelme, que es uno de los autores favoritos de Lope de Vega: “Luis de Quiñones (*músico y representante*); Vega; Francisco Martínez; León (*músico y bailarín*); Marigraviela (*música y representante*); María de los Ángeles (*música y representante*) [y] Juan Catalan (*músico y representante*).”²⁵⁷

La cita anterior ya indica que también actores y actrices tienen que poseer cierto conocimiento musical, como cantar o tañer un instrumento en una u otra escena. Díez Borque calcula en base a los datos recogidos por Varey y Shergold, que “[e]n 1625, 6 actrices y 3 niños, aparte de éstos 1 gracioso, 1 barba y todos los actores, excepto 5, y todas las actrices, excepto 1, sabían tocar instrumentos y/o bailar.”²⁵⁸ Así pues, es evidente que, en algunos casos, el límite entre ser ‘actor’ y ser ‘músico’ se desdibuja. Pedro Carrasco, Miguel de Castro, Antonio Diéguez y Juan Antonio de Guevara son ejemplos para músicos que son también contratados para ser actores;²⁵⁹ y Don Pedro Carrasco, “[n]atural de Daimiel en la Mancha. Hizo terzéros galanes y fue musico, gran tenor. [...]”.²⁶⁰ Mediante los listados aparecidos entre 1602 y 1681 se evidencia que un ochenta por ciento²⁶¹ de los miembros que cantan y/o bailan, también actúan; mientras que de los miembros indicados como ‘músico’ o ‘arpista’, solamente un veinte por ciento actúa.

Los listados existentes a partir del año 1658 ya no presentan ningunas indicaciones para determinar las actividades de los miembros de la compañía. Esto se debe, según Oehrlein, al hecho de que ‘representar, cantar y bailar’ se convierta en condición necesaria para ser un actor que no necesita mención.²⁶²

4.3. Ensayos

Siendo evidente que músicos y actores-músicos, generalmente, forman parte de las compañías teatrales, cabe plantearse la cuestión de cómo los comediantes

²⁵⁷ Rennert 1909, p. 63.

²⁵⁸ Citado por Díez Borque 1978, p. 35.

²⁵⁹ Cf. Ruano de la Haza 1994, p. 342.

²⁶⁰ Shergold/ Varey 1985, p. 237.

²⁶¹ Cf. Oehrlein 1986, p. 58.

²⁶² Cf. Oehrlein 1986, pp. 58s.

suelen ensayar los pasajes y, en particular, con música. Rojas subraya la intensidad de los ensayos con los adjetivos “continuos” y “prolijos”.²⁶³ Concede una duración de cuatro horas para la acomodación textual y el estudio de la comedia, más tres horas de ensayo, sin mencionar un ensayo especial con los músicos. El tiempo que le cede Rojas a la puesta en escena de una comedia parece tan poco tiempo que ya es dudosa. Unos versos del entremés *Pedro de Urdemalas* de Cervantes calculan por lo menos un mayor período para el ensayo de la comedia:

¡Cuerpo de mi! ¿En vynte dias
no se pudiera auer puesto
esta comedia? ¿Que es esto?²⁶⁴

La pregunta sorprendente al final del fragmento indica menos de veinte días para el ensayo. Por los pocos recursos que el escenario del corral de comedias permite, Oehrlein además, ni concede a los representantes un ensayo general.²⁶⁵ Oehrlein se basa en los datos de Cervantes, y propone una fase de ensayo de dos semanas por término medio, sea un ensayo en el corral, en la corte o en el ámbito del Corpus; ya que se trata en primer lugar de estudiar el texto de la comedia y aprenderlo de memoria.²⁶⁶ Sin embargo, los ensayos para la música seguramente resultan más extensos en la corte que en el corral, por ser la música y las canciones insertadas más suntuosas en una representación palaciega como en el Coliseo del Buen Retiro. Las festividades en la noche de San Juan eran en los jardines del Conde de Monte Rey el año 1631 y se colocaron escenarios especialmente para “los seis coros de musica”.²⁶⁷ Entrando el rey Felipe IV y su corte, suena “el coro de los instrumentos, no en aquella armonia que hace mas estruendo que agrado, sino en la suavidad apacible de flautas y bajoncillos.”²⁶⁸

²⁶³ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, pp. 156 y 237.

²⁶⁴ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Pedro de Urdemalas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. También citado en Oehrlein 1986, p. 97.

²⁶⁵ Cf. Oehrlein 1986, p. 97.

²⁶⁶ Cf. Oehrlein 1986, p. 97.

²⁶⁷ PELLICER, Casiano D., *Tratado histórico sobre el origen...*, Oficial de la Real Biblioteca de S. M. Parte Segunda, Madrid: en la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, p. 167-190 citado por LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan*, STOLL, Anita K., Kassel: Edition Reichenberger 1988, p.169

²⁶⁸ Pellicer Casiano 1804, citado por Lope de Vega, *La noche de San Juan*, 1988, p. 170.

En la segunda mitad del siglo XVII, la parte musical de una representación teatral ya es tan significativa que los directores le ceden espacio en sus ensayos:

Diego Osorio, por ejemplo, ensaya para el la representación en diciembre de 1660 para un día (el 23 de noviembre) sólo con los músicos de sus tropas: 'son los que mas trauxan y en quien carga la dicha fiesta.' [...] Para el mismo fin, José de Prado reparte su compañía y ensaya en enero de 1680 'con la mitad de su compania (sic) música y con la otra mitad sainetes.'²⁶⁹

Para la representación de la primera comedia enteramente cantada *Celos aun del aire matan* por Pedro Calderón de la Barca, ensayan con las mismas compañías madrileñas, que suelen representar en los teatros públicos, en febrero 1659 “una función regia ‘con la música de la comedia, arpas, violines y guitarras’”.²⁷⁰

No he encontrado semejante información respecto a un ensayo en el corral de comedias, tanto más significativo es que en la cita arriba se hallan mencionados ensayos con los músicos en la Corte: por separados e incluso un día entero. La cita muestra cuán responsable es la música para el éxito y deja presentir la dimensión musical de una representación teatral en la Corte del siglo XVII. No obstante, la exigencia a la escenificación sube en los corrales de comedias a lo largo de su desarrollo y pronto no habrá tanta diferencia entre el empleo de la música en un corral como en una sala de teatro en el Buen Retiro.

²⁶⁹ Oehrlein 1986, p. 99.

²⁷⁰ SUBIRÁ, José, *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*, Publicacions del departament de Música XI, Biblioteca de Catalunya, Barcelona: Instiut d'estudis catalans 1933, p. XIV.

II. Fuente de inspiración

Díez Borque enseña un manuscrito, que no solamente incluye el texto de la comedia mitodológica *La fiera, el rayo y la piedra* de Pedro Calderón de la Barca, sino también “todas las piezas que la acompañaron en esta representación palaciega”²⁷¹ junto con dibujos de la escenografía. Está todo incluido – menos la música.

Indudablemente de esta pieza guardamos en este manuscrito bastante más que de la mayoría de las comedias de la época, y sólo la ausencia de la música – que, desgraciadamente, no se conserva – nos impide que tengamos una visión completa de lo que era una representación dramática del barroco.²⁷²

Está obvio que este descubrimiento es singular pero muestra los obstáculos que tiene que superar el musicólogo que se deben al transcurso del tiempo.

Con el objetivo de hacer sonar los versos cantados en las comedias de Lope de Vega en nuestro siglo XXI, es preciso una muestra de música. Sin embargo, los propios poetas no incluyen partituras en sus comedias, ni sus editores las adjuntan en las versiones impresas. En la versión impresa de *Cigarrales de Toledo* por Tirso de Molina están indicadas las razones:

Salieron, pues, a cantar seis con diversidad de instrumentos: cuatro músicos, y dos mujeres. No pongo aquí – ni lo haré en las demás – las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieron en ir leyendo sucesivamente sus comedias. [...].²⁷³

Se omite más detalles en cuanto a la música por razones económicas y para facilitar la lectura del texto teatral, con ello, se causa dificultades de recuperar la música instrumental y las canciones de las comedias del Siglo de Oro. La cita nos introduce a compositores como Juan Blas de Castro y Álvaro de Ríos, cuya fama

²⁷¹ Díez Borque 2002, p. 152.

²⁷² *La fiera, el rayo y la piedra. Comedia de Don Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el palacio real de Valencia el 4 de junio de 1690* (Biblioteca Nacional, Ms. 14614) introducción de M. Sánchez Mariana y transcripción del manuscrito de Javier Portús, Madrid, Ministerio de Cultura 1987, p. X citado por Díez Borque 2002, p. 152.

²⁷³ MOLINA, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, Madrid: Espasa-Calpe 1968, p. 77 citado por LAMBEA, Mariano, „Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro“, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, Almería, del 5 al 7 de abril de 2002, SERRANO, Antonio/ NAVARRO, Olivia (ed.), Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143, p. 128. También citado por ROBLEDO, Luis, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) Vida y obra musical*, Zaragoza Institución Fernando el Católico, 1989, p. 50.

ha sobrevivido hasta nuestro tiempo, debido a la variada documentación existente en diferentes fuentes, como veremos a lo largo de este capítulo. Sin embargo, el hecho de que un compositor entonces famoso, Pedro González, sea prácticamente desconocido hoy en día, es sólo un ejemplo de la pérdida de datos a lo largo de los siglos.

Comienzo este capítulo enumerando y examinando los antiguos cancioneros, puesto que han despertado mi interés y han avivado mis expectativas de encontrar en ellos partituras para la instrumentación musical. Considero que las partituras son los más valiosos testigos de la música de aquel tiempo y pueden ayudar a – en muchos casos no más que – entrever la instrumentación y ejecución de canciones en el escenario. De todas formas, sería interesante consultar este tipo de fuentes, que incluye también un número inmenso de pliegos sueltos, *in situ* para hacerse una idea de su significado. Como se encuentran en bibliotecas diseminadas por el mundo, he prescindido de ello de momento. Esta investigación profunda e imprescindible la guardaré para la elaboración de la tesis doctoral.

1. Música coleccionada

Los cancioneros de España, *chansonniers* de Francia o *Liederbücher* del área germanohablante contienen sobre todo canciones de poesía de amor cortés²⁷⁴ que cultivan la Corte española, la Corte francesa-borgoñesa, la Corte napolitana y otras. La nacionalidad de los compositores de las obras en los cancioneros españoles es tan variada como el carácter de las canciones y el idioma en que están escritas sus letras: se encuentran composiciones seculares y religiosas de un Josquin *francés*, unos Fogliano o Tromboncino *italianos*, un Robert Morton *inglés*, Ockeghem *flamenco*, al lado de un Alonso de Alva, Juan de Anchieta, Cornago, Pedro de Escobar, Francisco de Peñalosa y Juan Ponce *españoles*; coexisten asimismo letras en latín, francés, italiano y castellano.²⁷⁵ Aunque en algunos casos se trate de canciones con letra española y por lo tanto sea

²⁷⁴ Cf. HABERKAMP, Gertraut, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*, Tutzing: Schneider 1968, p. 11.

²⁷⁵ Cf. BROWN, Howard M./ STEIN, Louise K., *Music in the Renaissance*, New Jersey: Prentice Hall 1999, p. 217.

justificado hablar en cuanto a éstas de ‘poesía española’, no se puede hablar automáticamente de “música española”. Gertraut Haberkamp incluso anticipa las composiciones con características españolas no antes de 1900, cuando se forman escuelas nacionales y compositores como Manuel de Falla entretejan elementos genuinamente españoles a sus composiciones.²⁷⁶

La variedad musical, predominante en la península ibérica, no es sorprendente, no refleja sino la realidad práctica: España participa en la “corriente principal”,²⁷⁷ pues la coronación de rey de Nápoles a Alfonso V, de Aragón, en 1442, no solamente marca un intercambio a nivel político, sino también a nivel musical. Además, se entremezcla la polifonía compleja de Francia e Inglaterra.²⁷⁸ En las iglesias españolas se unen músicos flamencos, franceses y alemanes para tocar juntos. Las canciones polifónicas, que probablemente proceden de Nápoles, reinan entre los géneros musicales.

La música polifónica de los Países Bajos también influye en la música de la Península Ibérica ya desde finales del siglo XV. La música sacra, sobre todo, está muy ligada a la tradición de Flandes.²⁷⁹ Forma – junto con la música del Norte de Francia – la influencia franco-flamenca tal como se puede comprobar, por ejemplo, en las obras del compositor español Francisco Guerrero.²⁸⁰ Un gran número de compositores de la tradición franco-flamenca se encuentra en el *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*, mientras que el *Cancionero de la Sablonara*, que difunde “la nueva poesía, genuinamente española, que surgió hacia 1580”,²⁸¹ y el *Cancionero Musical de Barbieri* contienen composiciones de tradición española.²⁸² Es interesante que Mateo Romero (Matthieu Rosmarin), aunque originalmente de Bélgica, parezca haber contribuido a “recuperar el prestigio de los músicos nativos españoles en la Capilla Real”,²⁸³ cuando trabaja de compositor, maestro de la Capilla Real de Felipe III, y maestro de los músicos

²⁷⁶ Cf. Haberkamp 1968, pp. 11s.

²⁷⁷ Brown/ Stein 1999, p. 213.

²⁷⁸ Cf. Brown/ Stein 1999, p. 213 y ENCINA, Juan del, *Poesía Lírica y Cancionero Musical*, JONES, R. O./ LEE, Carolyn R., Madrid: Castalia 1972, p. 33.

²⁷⁹ Cf. Haberkamp 1968, p. 13.

²⁸⁰ Cf. Brown/ Stein 1999, p. 213.

²⁸¹ ETZION, Judith (ed.), *El "cancionero de la Sablonara"*, London: Tamesis Books 1996, p. xxxv.

²⁸² Cf. Subirá, s.f., pp. 54s.

²⁸³ Etzion 1996, p. xxix.

de cámara aproximadamente desde 1628 en la corte.²⁸⁴ Entre otros, poetas como Antonio Hurtado de Mendoza y Lope de Vega le glorifican “como el representante del ‘honor de Flandes’”.²⁸⁵ No considero importante entrar detalladamente en las diferencias del estilo musical franco-flamenco y español en el ámbito de esta tesina; aunque bien sirve de ejemplo la música de Juan del Encina, que contrasta con la música franco-flamenca, en la medida en que presenta mayor sencillez y claridad y tiende a la prosodia para realzar el significado de la letra, y así pues, el sentimiento del individuo. Esta característica lleva incluso a que Encina permita cantar a los protagonistas aldeanos en su propio dialecto y otros idiomas, o mejor dicho, galimatías.²⁸⁶

A finales del siglo XV, la música española logra independizarse cada vez más, sobre todo bajo el auspicio de los Reyes Católicos.²⁸⁷ Durante su reinado, no solamente florece la música polifónica sacra, sino también la del ámbito secular: los romances y villancicos. La colección más importante de villancicos polifónicos es el *Cancionero musical de Palacio* y la de romances, el *Cancionero de la Sablonara*.

1.1. *Cancionero musical de Barbieri*

1870 Francisco Asenjo Barbieri descubrió en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid una considerable colección de 389 villancicos, veintinueve *villancicos omnium sanctorum*, catorce estrambotes²⁸⁸ y cuarenta y cuatro romances, impresa en el año 1556.²⁸⁹ Los expertos calculan un número de cerca de 460 piezas en total.²⁹⁰ Es conocida como el *Cancionero musical de Barbieri* o *de Palacio* y es obra y fuente principal para la música de los siglos XV y XVI, sobre todo para los villancicos. Por su alto número de romances es, además, una de las más grandes y

²⁸⁴ Cf. Robledo 1989, p. 55.

²⁸⁵ Etzion 1996, p. xxx.

²⁸⁶ Cf. Salazar 1938, pp. 99s.

²⁸⁷ Cf. Brown/ Stein 1999, p. 213.

²⁸⁸ Es un género musical popular para coro, correspondiente a la *frottola* italiana. Cf. Subirá, s.f., p. 54.

²⁸⁹ Cf. Subirá, s.f., p. 55.

²⁹⁰ Según Subirá son 460 piezas (Véase Subirá, s.f., p. 54). Según Senor Sánchez Romeralo son 458 (Véase SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1969, p. 20). Según Brown y Stein son alrededor de 458 (Véase Brown/ Stein 1999, p. 215).

más antiguas colecciones de romances conocidas.²⁹¹ Francisco Barbieri transcribió las piezas musicales para tres o cuatro voces. Higinio Anglés publicó la segunda versión del cancionero en 1941.

Aunque se han perdido cincuenta y cuatro folios,²⁹² el cancionero tiene un excepcional significado para nuestro conocimiento sobre la música de la Corte de los Reyes Católicos. Recoge la música de cámara y parte de la música religiosa de la corte y la del duque de Alba.²⁹³ Juan del Encina trabaja a partir de 1492 al servicio de este duque, pues el cancionero contiene un considerable número, casi setenta piezas, de él.²⁹⁴ Por este alto número de composiciones profanas, Juan del Encina es “el mejor y el mejor representado compositor en los cancioneros”.²⁹⁵ Música y letra pueden ser atribuidas a él, puesto que las composiciones llevan su nombre. No obstante, en el resto de los casos, quedan dudas de si el nombre que encabeza una canción se refiere al poeta o al compositor. Para Barbieri está claro que los nombres indicados pertenecen al nombre del compositor. Higinio Anglés considera que es posible que se trate del nombre del poeta y del compositor, ya que las canciones son de músico-poetas – como de Juan del Encina. Proceden de la tradición de los trovadores que se acompañaron con el laúd, la vihuela o la guitarra y, por lo tanto, son responsables tanto de la música como de la letra. Además, es común indicar el nombre del poeta cuando se escribe sólo la letra de una canción e indicar el nombre del músico cuando se escribe la música, sin o con letra.²⁹⁶ Mientras que, antiguamente, los poetas aspiraban a que sus letras se divulgasen con la ayuda de melodías populares, a partir del siglo XVII empiezan a indicar sus nombres junto a la letra de un romance, con el fin de deslindarlos de simples melodías populares que gozan de demasiado fácil aceptación en su auditorio.²⁹⁷

²⁹¹ Cf. Haberkamp 1968, p.19.

²⁹² Cf. Sánchez Romeralo 1969, p. 20.

²⁹³ Cf. Brown/ Stein 1999, p. 215.

²⁹⁴ Cf. Subirá, s.f., p. 54.

²⁹⁵ “[t]he best, and the best-represented, composer in the cancioneros.” Brown/ Stein 1999, p. 217.

²⁹⁶ Véase H. Anglés, en su ed. del CMP, ob. cit, vol. II, p. 9 citado por Sánchez Romeralo 1969, p. 20.

²⁹⁷ Cf. Etzion 1996, p. xxxviii.

1.2. *Cancionero de la Sablonara*

Los versos que a continuación refiero sonaron en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid en 1653:

Ya no les pienso pedir
más lágrimas a mis ojos
porque dicen que no pueden
llorar tanto y ver tan poco.²⁹⁸

Las damas de la comedia “Fortunas de Andrómeda y Perseo” de Calderón, cantaron esta letra en la segunda jornada siguiendo una composición de Juan Blas de Castro.²⁹⁹ Para poner música a esta canción y escenificar esta escena según la tradición del Siglo de Oro, el director de música consultará hoy en día el *Cancionero de la Sablonara*.

Su denominación se debe a Claudio de la Sablonara, el “apuntador de libros de la Capilla Real”,³⁰⁰ que compiló – probablemente antes del año 1626 – varios manuscritos. Es conocido también como *Cancionero de Múnich* porque Wolfgang Wilhelm, el Conde de Neuburg y Duque de Baviera, había recibido esta compilación a su petición, alrededor de los años veinte de 1600. El hecho de que el duque lo hubiese guardado en la *Bayrische Staatsbibliothek* garantizó su supervivencia después del incendio del Palacio Real en 1734. Hoy se celebra como “una de las poquísimas ‘reliquias’ del impresionante repertorio musical de la corte española”.³⁰¹ Es significativo para la música de la corte de Felipe III,³⁰² y contiene cuarenta romances, villancicos del siglo XV, canciones influidas por el madrigal italiano, y otros géneros populares de carácter serio y alegre, como endechas, folías y seguidillas.

Como ya he mencionado anteriormente, el Cancionero de la Sablonara destaca por su gran contenido de poesía española, que consta, en particular, de

²⁹⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, *Pedro, Fortunas de Andrómeda y Perseo*, edición digital a partir de la Sexta parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Por Francisco Sanz, 1683, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

²⁹⁹ Cf. Casares Rodicio, vol. 7, 2000, p. 521dcha.

³⁰⁰ Cf. Etzion 1996, p. ix.

³⁰¹ Cf. Etzion 1996, p. xx.

³⁰² Cf. Etzion 1996, pp. ix s.

romances nuevos, un tipo de composiciones de “naturaleza altamente artística”³⁰³ compuestos por Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo o Antonio Hurtado de Mendoza.³⁰⁴ Más adelante voy a entrar en la temática de los géneros contenidos en los cancioneros.³⁰⁵

El mayor número de composiciones se le atribuye a Mateo Romero, denominado „El Maestro Capitán“, quien es entonces Maestro de la Capilla Real y responsable de la educación musical de Felipe IV.³⁰⁶ Además, consigue piezas musicales de compositores famosos de la corte, como por ejemplo, Juan Blas de Castro, Manuel Machado, Álvaro de los Ríos, Juan del Encina; y Juan de Palomares, que no formaba parte de los músicos de la corte.³⁰⁷

Otra vez pionero en dedicarse al estudio del Cancionero de la Sablonara fue Francisco A. Barbieri. Sus imprescindibles estudios preliminares³⁰⁸ fueron continuados, después de su muerte, por varios investigadores: la transcripción moderna fue llevada a cabo por Jesús Aroca, publicada en 1916.³⁰⁹ Artículos alusivos en la *Revista de Filología Española (RFE)* fueron publicados por Rafael Mitjana (“Comentarios y apostillas al “Cancionero poético y musical del siglo XVII”, *RFE*, vol. 6, 1919) y C. S. Smith (“Documentos referentes al ‘Cancionero’ de Claudio de la Sablonara”, *RFE*, vol. 16, 1929). Remito también al hispanista Ludwig Pfandl, que publicó el artículo “Über einige Spanische Handschriften der münicher [sic] Staatsbibliothek” en el Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, vol. II, Madrid 1925, y al musicólogo Ramón Adolfo Pelinski.³¹⁰ De aspectos particulares del Cancionero se ocuparon Paul Becquart³¹¹ y Luis Robledo³¹² y

³⁰³ Cf. Etzion 1996, p. xxxivi.

³⁰⁴ Cf. Etzion 1996, p. xxxvi.

³⁰⁵ Remito al apdo. 2. de este capítulo.

³⁰⁶ Cf. Brown/ Elliott 2003, p. 46.

³⁰⁷ Cf. Subirá, s.f., p. 75.

³⁰⁸ Cf. Etzion 1996, p. xxiii.

³⁰⁹ *Cancionero musical y poético del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara y transcrito en notación moderna por el maestro AROCA, D. Jesús, Madrid: Imprenta de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos” 1916.

³¹⁰ PELINSKI 1971.

³¹¹ BECQUART, Paul, *Musiciens néerlandais à la Cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Bruxelles: Palais des Académies 1967.

³¹² ROBLED0 1989.

Judith Etzion publicó finalmente la edición crítica del Cancionero de la Sablonara en 1996.³¹³

1.3. Más cancioneros y manuscritos

La fuente de canciones para la escenificación musical del teatro del Siglo de Oro, no sólo se halla en los dos grandes cancioneros mencionados. A continuación voy a enumeraré algunos ejemplos de otros cancioneros que sirven para la puesta en música de canciones.

Después del Cancionero musical de Barbieri, el *Cancionero de Upsala* fue impreso en 1556, y se encuentra hoy en la biblioteca de la misma ciudad sueca de Upsala. Recoge cincuenta y cuatro villancicos anónimos para dos hasta cinco voces. Según Subirá, entre los compositores se encuentran probablemente polifonistas españoles como Encina, Morales, Francisco de Peñalosa (aproximadamente 1470-1528) y Escobedo.³¹⁴

El Cancioneiro musical d'Elvas es también conocido bajo la denominación “Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia” y copiado en el siglo XVI. Contiene canciones españolas y portuguesas de las cuales algunas son de Juan del Encina y Pedro de Escobar. Ahora se encuentra en la Biblioteca Municipal de Elvas, en Portugal.³¹⁵

Aparte de sus obras litúrgicas contenidas, el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* destaca como colección de polifonía profana junto al Cancionero musical de Barbieri. La mayoría de las obras compuestas nacen en el siglo XVII; pocas están escritas en el siglo XVI. De la misma época datan las composiciones del *Cancionero de Turín*.³¹⁶ El Cancionero de Medinaceli contiene géneros como el villancico, el romance, la canción, el madrigal, una ensalada y una danza cantada; en total, ciento un piezas polifónicas que el musicólogo Querol Gavaldá denomina “[verdaderos poemas musicales, tanto por su extensión como

³¹³ Cf. Etzion 1996, p. xxiii.

³¹⁴ Cf. Subirá, s.f., p. 55.

³¹⁵ Cf. Brown/ Stein 1999, p. 215.

³¹⁶ Cf. QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI). Polifonía profana.*, Barcelona: CSIC, tomo I, 1949, p.11.

por su contenido]”.³¹⁷ Según Gavaldá, la estructura del villancico sigue igual a los del Cancionero de Barbieri pero su espíritu ya es diferente. Así pues, Gavaldá califica este tipo de villancico como verdadero madrigal. Como he mencionado antes, el Cancionero de Medinaceli contiene aun más influencia del madrigal, un género que básicamente deja más libertad artística al compositor.³¹⁸

Fernando Colón, el hijo de Cristóbal Colón, adquirió el *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina* para su librería en Sevilla. Casi todos los músicos de este cancionero se ubicaban en Sevilla y los poetas poco conocidos pertenecían al círculo literario de Juan II. Fue copiado a finales del siglo XVI, y por eso contiene composiciones muy antiguas.³¹⁹

La fuente más antigua para música sacra en latín del período de los RR.CC. es el *Cancionero Musical de Segovia* cuyas composiciones son tanto de españoles como de la tercera generación de franco-flamencos, como Antoine Brumel, Loyset Compère, Heinrich Isaac, Josquin Desprez, Jakob Obrecht y Matthaeus Pipelare.³²⁰

A la lista de fuentes para la escenificación se añaden además los siete libros para vihuela de los grandes vihuelistas españoles del siglo XVI, de los cuales un sesenta por ciento son tablaturas de música polifónica vocal y canciones para canto y vihuela: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (1536) de Luys Milán, *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer vihuela* (1538) de Luys de Narváez, *Tres libros de música en cifras para vihuela* (1546), *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* (1547) de Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela* (1552) de Diego Pisador, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lya* (1554) de Miguel de Fuenllana, y *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnasso* (1576) de Esteban Daza.

Además, del cancionero *Romances y letras de a tres voces* existen una transcripción parcial y un estudio de Miguel Querol Gavaldá.³²¹

³¹⁷ Querol Gavaldá, t. I, 1949, p. 11.

³¹⁸ Cf. Querol Gavaldá, t. I, 1949, p. 11.

³¹⁹ Cf. Brown/ Stein 1999, pp. 215, 217.

³²⁰ Cf. Brown/ Stein 1999, p. 214.

³²¹ Querol Gavaldá, Miguel, *Romances y letras a tres voces, siglo XVII*, Barcelona: CSIC 1956.

Durante mis investigaciones he podido apreciar que, aparte, existen otras diversas fuentes que ayudan a instrumentar las canciones insertadas en las comedias. El musicólogo González Marín³²² las clasifica según cuatro especies:

1) Fragmentos sueltos como ‘tonos’ o ‘solos humanos’,³²³ de los que algunos pueden ser recogidos en colecciones misceláneas. Sobrevivieron probablemente alrededor de seiscientas composiciones.

2) Borradores manuscritos de obras particulares, como las partichelas³²⁴ de la comedia *Tetis y Peleo* por Joseph de Bolea, que presumiblemente fue representada con motivo de la boda de Luis XIV con la infanta María Teresa de Austria en el año 1660. Más segura es la representación de esta comedia en carnestolendas (es decir, carnavales) de 1672 en la Casa de comedias de Zaragoza, a cargo de la compañía de Magdalena López, alias La Camacha. La música o, mejor dicho, las voces con – en gran parte – acompañamiento instrumental, se conservaba en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, junto a una serie de villancicos probablemente compuestos por Juan Pérez Roldán. Juan Pérez Roldán fue Maestro de capilla en Madrid, Segovia, León y Zaragoza, y trabajaba como compositor también en el ámbito cortesano. Sin embargo, todos estos indicios son imprecisos y no atestan a Juan Pérez Roldán ser compositor de la música.³²⁵ Aunque las acotaciones documentan música en los entreactos y música incidental, faltan sus partituras, como en casi la totalidad de estos casos.³²⁶

3) Manuscritos que contienen toda la música vocal con acompañamiento de instrumentos, como *Celos aun del aire matan* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Pedro Calderón de la Barca.

4) Manuscritos que contienen aparentemente toda la música vocal e instrumental prevista para una obra teatral, como el auto sacramental *El robo de Proserpina* de Juan de Espinosa Medrano.

³²² Cf. González Marín 2003, p. 85.

³²³ Básicamente, se trata de canciones. Remito al apdo. 2.3. para informaciones más detalladas en cuanto a estos géneros.

³²⁴ Una partichela es el extracto de una partitura y contiene solamente la parte de una sola voz o de un solo instrumento.

³²⁵ Cf. MARTÍN, Jesús, *La comedia Tetis y Peleo. Una dudosa autoría musical* en <http://jesusmartin-violin.blogspot.com/2009/02/la-comedia-tetis-y-peleo-una-dudosa.html> (noviembre 2010).

³²⁶ Cf. González Marín 2003, pp. 85-90.

Estos últimos dos tipos mencionados me parecen demasiado optimistas, a no ser que se descubran en el futuro más manuscritos con estas características. Desde luego, estos tipos de manuscritos son muy poco frecuentes. González Marín añade ejemplos, no obstante, es bien conocido que, incluso de la considerada primera ópera española conservada *Celos aun del aire matan*, Subirá no encontró más que la partitura completa del primer acto.³²⁷

Para terminar el ilimitado listado de fuentes para la escenificación musical de las comedias, remito a una recopilación inmensa de obras poético-musicales compuestas entre los años 1500 y 1700: el musicólogo Mariano Lambea amplió en 2010 la primera edición *Íncipit de Poesía Española Musicada*³²⁸ del año 2000. El *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM) ahora es accesible a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.³²⁹ Además, Lambea sugiere consultar a Margit Frenk³³⁰ para verificar si existe música para un estribillo, cantarcillo o villancico.

2. Géneros literarios para cantar

A lo largo de este capítulo han destacado los romances y villancicos en diferentes fuentes musicales. Brotados de la tradición popular oral, considero estos géneros de importancia decisiva para la escenificación musical de una comedia. Unas renacen glosadas en los diálogos de las comedias, otras pasan a ser cantadas en los escenarios para servir como puente entre el mundo ficticio y el mundo real. De la misma manera, Lope de Vega recurre a este tipo de canciones populares.

³²⁷ Cf. Subirá, s.f., pp. 82s.

³²⁸ LAMBEA, Mariano, *Íncipit de Poesía Española Musicada ca. 1465 – ca. 1710*. Madrid, Sociedad Española de Musicología 2000.

³²⁹ LAMBEA, Mariano, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2010.

³³⁰ FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia ²1990. FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII), Suplemento*, Madrid: Castalia, Madrid: Castalia 1992.

2.1. Los romances

Los ‘romances viejos’ nacen de las crónicas medievales y cantares de gesta, que son „[una tirada de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrima]“,³³¹ como por ejemplo el *Cantar de mío Cid*. Los romances más viejos que se conocen datan del siglo XV, alguno que otro se remonta al siglo XIV.³³² La gente del campo los crean, narran, cantan y bailan en diversos momentos de sus fiestas o durante el trabajo, tal como la protagonista Laurete formula en la comedia *Con su pan se lo coma* de Lope de Vega:

Estos romances, señora,
nacen al sembrar los trigos.³³³

De esta manera, los romances figuran entre la “memoria colectiva”.³³⁴ Sin embargo, los romances no son poemas épicos enteros, como los cantares de gesta; más bien son „fragmento[s] [...], conservado en la memoria popular“, pues la gente recoge los trozos más famosos y los convierte en romances de “vida independiente”.³³⁵ La forma métrica de los romances se forma de la división de las antiguas dieciséis sílabas en dos hemistiquios, que se convierten en versos octosílabos del ‘romance’.

Desde 1445 se empiezan a escuchar los romances por las murallas del palacio de Alfonso V de Aragón y después en el de Enrique IV de Castilla.³³⁶ Sus melodías y letras se difunden hasta la corte de los Reyes Católicos:

La moda de cantar romances fue tan general, que en 1495 las damas de la reina Católica y las infantas cantaban en la corte los romances de *Don Tristán*, *Rosa fresca* y *El Conde Claros*.³³⁷

A partir del reinado de Carlos V y, posteriormente, de Felipe II, especialmente los vihuelistas se dedican a la instrumentación de romances.³³⁸ El ya mencionado

³³¹ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor Nueva de romances viejos*, Madrid: Espasa-Calpe ¹⁰1955, p. 17.

³³² Cf. Menéndez Pidal 1955, p. 10.

³³³ *Con su pan se lo coma*, *Obras de Lope de Vega*, nueva ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1917, IV, pág. 306, citado por Salomón 1985, p. 469. También citado por Menéndez Pidal 1935, p. 341. Véase también Carreño 1979, p. 43.

³³⁴ Cf. Salomón 1985, p. 466.

³³⁵ Menéndez Pidal ¹⁰1955, p. 11.

³³⁶ Cf. Haberkamp 1968, p. 19. Véase también Menéndez Pidal ¹⁰1955, p. 34.

³³⁷ Querol Gavaldá 2005, p. 46.

valenciano Luis Milán (aprox. 1500-1561) es uno de los vihuelistas famosos que presenta la primera obra editada de música instrumental (*El Maestro*, 1536), conteniendo también romances.

Ya desde su creación, el romance es un género destinado a ser cantado y aún más: Gavaldá alude a “la inseparabilidad”³³⁹ de la música y los romances. Precisamente, la música es el “factor imprescindible”,³⁴⁰ en primer lugar, para asegurar su amplia difusión y su supervivencia “como poesía y tonada melódica en boca de arrieros y trajinantes, de zagalas y mozos enamorados.”³⁴¹ O bien la gente “[salmodia] sobre el ‘ambitus’ reducido de dos o tres notas”,³⁴² o bien crea una melodía muy sencilla, que posiblemente se ha inspirado en las melodías religiosas, a la que acomoda diferentes letras. En segundo lugar, la música desempeña el papel de la “gran inspiradora”³⁴³ para el ‘romance nuevo’ que “nacía, a veces, de intenciones musicales.”³⁴⁴

En el siglo XVI se difunden abiertamente los romances: la primera colección de romances anónimos, el “Cancionero de romances”, sale en el año 1548.³⁴⁵ Posteriormente, compositores como Milán, Pisador y Salinas se dejan inspirar por los romances viejos, e incluyen las melodías existentes en sus composiciones o crean nuevas.³⁴⁶ Desde luego, el romance es más que un texto narrativo o una letra cantada, como se manifiesta en la cita siguiente:

El romance adquiriría así, dentro de su andadura improvisada, un poder mágico, creativo, actuante. El desarrollo rítmico de las palabras, proyectadas en pasados-presentes, transformaba figuras legendarias o históricas en míticas. Y entre el recitador y el oyente se establecía un ritmo de alternancias lingüísticas al adaptar el escucha varias figuraciones pronominales.³⁴⁷

La fuerza mágica del romance, que garantiza la inmortalidad del pasado, favorece a los romances volverse asuntos de las comedias: los romances entran en el

³³⁸ Cf. Menéndez Pidal ¹⁰1955, p. 34.

³³⁹ Querol Gavaldá 2005, p. 46.

³⁴⁰ José F. Montesinos citado por CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Editorial Gredos, Madrid: 1979, p. 30.

³⁴¹ Carreño 1979, p. 36.

³⁴² Salomon 1985, p. 467.

³⁴³ José F. Montesinos citado por Carreño 1979, p. 38.

³⁴⁴ Carreño 1979, p. 38.

³⁴⁵ Cf. Menéndez ¹⁰1955, p. 34.

³⁴⁶ Cf. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (ed.), *Romancero*, Madrid: CSIC 1973, p. 10.

³⁴⁷ Carreño 1979, p. 13.

mundo teatral. Son típicos, por ejemplo, en las obras de temática pastoril. Descripciones líricas de la naturaleza y el amor dominan la evolución de la acción.³⁴⁸ Mientras que antiguamente los pastores Filis, Jacinta, Amarilis y Belardo se habían dejado llevar por melancólicos llantos de amor, rodeados de un paisaje bucólico-pintoresco, a partir del siglo XVI expresan su desesperación cantando romances nuevos delante de bastidores ciudadanos.³⁴⁹ En la quinta escena de la segunda jornada de *La Dorotea* de Lope de Vega, Don Bela afirma:

[...] Porque esto de pastores todo es arroyuelos y márgenes y siempre cantan ellos o sus pastoras: deseo ver un día un pastor que esté en un banco, y no siempre en una peña, o junto a una fuente.³⁵⁰

La fuerza inspiradora de los romances viejos no solamente atrae compositores, sino también a los poetas cultos a partir de finales del siglo XVI. Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Quevedo estilizan el romance viejo, de modo que pierde su carácter narrativo y se vuelve artificial, aun cuando en sentido artístico: los romances nuevos.³⁵¹

Fuerza al género, dentro de su estructura rítmica, octosílabo y asonántico, hacia nuevos estadios expresivos, musicales y melódicos. [...] Los conceptos y el oxímoron; metáforas paradoxas, antítesis y metonimias; las fórmulas coloquiales y la sinécdoque, constituyen la nueva retórica de este Romancero [...].³⁵²

Es la popularidad de los romances que le sirve al poeta establecer un conector entre la realidad real y la realidad teatral. Las canciones que utilizan los poetas, como Lope de Vega, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina o Cervantes en sus comedias son melodías y letras conocidas, o bien porque son romances tradicionales y por tanto conocidos por el público de entonces, o bien porque un compositor ha logrado crear una melodía pegadiza.³⁵³

³⁴⁸ Cf. Pelinski 1971, p. 131.

³⁴⁹ Cf. Pelinski 1971, p. 132.

³⁵⁰ Citado por Pelinski 1971, p. 131.

³⁵¹ Cf. Menéndez Pidal 1935, p. 341.

³⁵² Carreño 1979, p. 31.

³⁵³ Cf. QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos 2005, p. 47.

Desde luego, el *Don Quijote* “[debe su idea inicial y sus primeros capítulos a una parodia entremesil de romances]”.³⁵⁴ Pero Juan de la Cueva será el primero que entreteja un romance en su tragedia *Los siete infantes de Lara*, representada en 1579 en Sevilla.³⁵⁵ Lope de Vega se adueña asimismo de esta “poesía natural”³⁵⁶ para crear sus comedias y escribe en el *Arte Nuevo de hacer comedias*:

buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.³⁵⁷

Para Lope de Vega, el romance sigue natural y producto espontáneo,³⁵⁸ y defiende con ello a Cicerón, que para él “[...] eran mejores las cosas que la naturaleza hacía que las que el arte perfeccionaba”.³⁵⁹

Lope de Vega recopila los romances tradicionales, los convierte en asuntos de sus comedias y, de esta manera, garantiza el éxito de sus comedias y su sueldo regular. Según Menéndez y Pelayo, cincuenta y una de las 220 obras teatrales de Lope de Vega tienen influencia de romances.³⁶⁰ Inserta romances en boga como “Cercada está Santa Fé” y “Santa Fé, cuan bien pareces [...]” ya en su primera comedia conservada – todavía de cuatro actos – “Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe” (escrito probablemente antes de 1585).³⁶¹ Góngora, obviamente, siente envidia del éxito de su competidor Lope de Vega, y critica su procedimiento de insertar romances ridiculizándolo:

Compone romances
se cantan y estiman
los que cardan paños,
y ovejas desquilan [...]³⁶²

³⁵⁴ Menéndez Pidal ¹⁰1955, p. 35.

³⁵⁵ Cf. Vossler 1932, p. 207. Véase también Menéndez ¹⁰1955, p. 35.

³⁵⁶ Menéndez Pidal, 1935, p. 341.

³⁵⁷ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 2003, V179-180. También citado por Menéndez Pidal 1935, p. 338.

³⁵⁸ Cf. Menéndez Pidal, 1935, p. 341.

³⁵⁹ „si... meliora sunt ea, quae natura, quam illa quae arte percta sunt, nec ars efficit quicquam sine ratione, ne natura quidem rationis expers est habenda.” (el Prólogo de *El Peregrino* 1603 en *Obras sueltas*, V, XVII, CICERÓN, *Natura Deorum*, II, 87) citado por Menéndez Pidal, 1935, p. 338.

³⁶⁰ Citado por MOORE, Jerome Aaron, *The Romancero in the chroniclelegend plays of Lope de Vega*, University of Philadelphia 1940, p. 6.

³⁶¹ Cf. Vossler 1932, p.208.

³⁶² Citado por Carreño 1979, p. 42.

Mientras que Lope de Vega lleva a cabo esta técnica con ingenio y de manera artística como en la comedia tardía *El guante de Doña Blanca*; “los poetas chapuceros”³⁶³ recosen sus comedias de varios romances, como Guillén de Castro, un “hábil zurdo de romances”,³⁶⁴ en su obra teatral *Mocedades del Cid* (1621).³⁶⁵

No obstante, Lope de Vega no solamente tiene éxito sirviéndose de romances tradicionales ya existentes, sino también de aquellos escritos con su pluma, que luego se convierten en poesía patrimonial, como los romances viejos. Este es el caso de su romance “El tronco de ovas vestido”, subtítulo “Las tórtolas”, escrito en redondillas. Pedro de Moncayo lo incluye en una colección de romances, llamada *Flor de varios romances nuevos* (Barcelona 1591), de manera que se difunde en cantos y bailes por toda España y se encuentra “en poesía y en prosa, en broma y en serio”.³⁶⁶ Por esta razón, a Lope de Vega se le considera hoy como el “máximo creador del Romancero nuevo (morisco y pastoril)”³⁶⁷ y “alma del romancero nuevo”.³⁶⁸ Tiene la habilidad de concebir una comedia a base de un romance popular y, al mismo tiempo, el don de crear romances de nuevos motivos:

Pero amplía Lope su campo temático y lo convierte, en cierto sentido, en prototipo y símbolo de la riqueza y variedad de motivos literarios de las letras del Siglo de Oro español: romances a lo religioso y a lo pastoril, a lo picaresco y a lo morisco, a lo heroico y legendario, filosóficos y meditativos, religiosos y paródicos.³⁶⁹

Lope de Vega no solamente glosa los romances en su comedia, como en el caso del *Caballero de Olmedo*,³⁷⁰ sino que inserta también romances para ser cantados. El mayor número de romances de Lope de Vega, aproximadamente ciento ocho, se conservan en el *Romancero general* (Madrid, 1600)³⁷¹ que, al

³⁶³ “Flickpoeten“, Vossler 1932, p. 208.

³⁶⁴ Zamora 1961, p. 205.

³⁶⁵ Cf. Vossler 1932, pp. 207s.

³⁶⁶ Menéndez Pidal citado por Carreño 1979, p. 31.

³⁶⁷ Carreño 1979, p. 31.

³⁶⁸ ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1965, p. 66.

³⁶⁹ Carreño 1979, pp. 31s.

³⁷⁰ Remito al capítulo tres en que voy a entrar en el uso del romance más detalladamente.

³⁷¹ Remito a la edición en dos volúmenes del *Romancero general*: DURÁN, Agustín, *Romancero general o colección de romances castellanos*, Madrid: Atlas 1849.

mismo tiempo, es la compilación más extensa de los romances “que andan impressos en las nueve (sic) partes de Romanceros”, según dice su recopilador Pedro de Flores.³⁷² Contiene, además, cuarenta y ocho romances de Góngora, seis de Cervantes y tres de Quevedo.³⁷³ El *Romancero* general sirve también como fuente para localizar versos de las comedias. He de advertir que el *Romancero general* no servirá mucho a quien busque partituras de romances, ya que no contiene ninguna. Es más probable encontrar las letras musicadas en los cancioneros musicales, manuscritos de los grandes vihuelistas o aquellos pliegos sueltos, que todavía duermen, sin ser conocidos, en los rincones polvorientos de diferentes bibliotecas.³⁷⁴

La regla de insertar romances para cantar es simple: cuanto más popular es la melodía del romance, tanto más éxito tiene la comedia.

De esas minúsculas letras para cantar, Lope saca una comedia entera, un drama estrechamente vivido. La canción andaría de boca en boca. Cuando sonaba en el escenario, el espectador se sentía, súbidamente, dueño del misterio, del desenlace, de la escondida razón que había producido aquello. Una estrecha corriente de simpatía y de agradecimiento debía establecerse de inmediato.³⁷⁵

Desde un punto de vista socio-cultural, Montesinos afirma, asimismo, que

Romancero y Comedia son la perfecta expresión de la sociedad española, su idealización, su caricatura; gesto solemne o ademán irónico. Lo absorben todo, lo transforman todo.³⁷⁶

En este aspecto, la ‘comedia nueva’ y el ‘romance nuevo’ tienen la misma finalidad:

[a]mbos crean un espectáculo: el romance, imaginativo, épico-lírico, interior; la comedia, visual, representado, externo. Ambos se convierten en crónicas del sentir popular, en ‘moldes’ genéricos a donde van a parar ‘todas las lavas en que hervía la literatura a finales del siglo XVI’.³⁷⁷

El fin de la inserción de una melodía y letra conocida es que cada espectador reencuentre su mundo en la comedia y participe activamente.

³⁷² Cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.), *Flor de Varios Romances Nuevos y canciones recopilados por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589)*, Madrid: Real Academia Española 1957, en “Nota editorial”, sin página.

³⁷³ Cf. Carreño 1979, p. 46.

³⁷⁴ Cf. Querol Gavaldá 2005, p. 47.

³⁷⁵ Zamora 1961, p. 214.

³⁷⁶ José F. Montesinos citado por Asensio 1965, p. 66.

³⁷⁷ Carreño 1979, pp. 43s.

2.2. Los villancicos

A lo largo del siglo XVII, los villancicos ganan cada vez más importancia en las festividades de Navidad y Corpus Christi. Especialmente Géry de Ghersem (también Géry Gersem), un compositor franco-flamenco bajo Felipe II y Felipe III, establece el género de los villancicos navideños.³⁷⁸ Así pues, ya a partir de la segunda mitad del siglo XVI comienzan a aparecer relacionados con los oficios litúrgicos de Navidad.³⁷⁹ Sin embargo, hasta este momento, el villancico no está ligado en primer lugar al nacimiento de Jesucristo ni tampoco posee necesariamente contenido religioso: inicialmente se trata de una ‘canción’ secular cuya forma fija existe desde la Edad Media.³⁸⁰ El término ‘villancico’, desde luego, le conviene más, pues la etimología de la palabra indica su origen aldeano y refleja su “carácter rural” y su “sabor rústico”.³⁸¹

Como ya he expuesto en el primer capítulo, las representaciones teatrales en el tiempo prelopesco viven de unos pastores de nombre Belardo o Riselo, que sufren por estar enamorados de una tal Jacinta o Amarilis, que no les corresponden a sus sentimientos: el drama pastoril. Sus mayores representantes, Juan del Encina, Gil Vicente y Lucas Fernández se incluyen a la generación de poeta-músicos.³⁸² A este tipo de poetas se suman Íñigo de Mendoza, Gómez Manrique y Suárez de Robles, Fernán López de Yanguas y Bartolomé de Torres Naharro. Saturan los diálogos de sus obras teatrales³⁸³ con canciones, villancicos, romances y géneros semejantes, a modo solista y de coro, acompañado de instrumentos como la vihuela y tamboriles, puesto que “[e]l pastor con su música domina las fuerzas ocultas de la naturaleza.”³⁸⁴ La tradición de integrar canciones

³⁷⁸ Cf. MGG, vol. 9, 1998, p. 1515.

³⁷⁹ Cf. Querol Gavalda, 1982, p. XIII.

³⁸⁰ Cf. Salomon 1985, p. 462.

³⁸¹ Salomon 1985, p. 463.

³⁸² Cf. ENCINA 1972, p. 8.

³⁸³ “Para sus obras teatrales Encina empleó los términos “égloga”, “representación” o “auto” (por entonces, Fernando de Rojas utilizó para *La Celestina* las voces “comedia” y “tragicomedia”, expresando su preferencia por los temas urbanos). Mientras que Bartolomé de Torres Naharro aceptó “comedia”, Lucas Fernández alternaba el uso de las voces: auto, farsa, comedia y égloga. (Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 66). Nótese que la “Égloga XIV”, de Encina, que trata de Plácida y Vitoriano, no fue denominada “égloga” sino “commedia” en un reporte contemporáneo de su representación en Roma (1513). Cf. Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 67.

³⁸⁴ Carreño 1979, p. 119.

y villancicos en una representación teatral y acabarlas con canciones y bailes ya existe desde principios del Renacimiento. Según el musicólogo Subirá, se ha conservado solamente la música de Juan del Encina.³⁸⁵ Se le considera “[e]l patriarca del teatro español”³⁸⁶ e inventor de la zarzuela y de la ópera bufa – exageradamente, según opina Subirá.³⁸⁷ Sin embargo, es, posiblemente, el primer poeta español que pone en música sus propios versos, precisamente, sus villancicos.³⁸⁸

Antes de que Juan Díaz Rengifo haga constatar que el villancico es “un género de copla, que solamente se compone para ser cantado”³⁸⁹ en su *Arte poética española* en 1592, Juan del Encina los populariza presentando uno para cantar, en general, al final de sus églogas.³⁹⁰

La forma métrica del villancico consta de un estribillo inicial, llamado cabeza, y una o más mudanzas. En los villancicos de Encina, el estribillo no supera el número de tres versos, porque a partir de cuatro versos Encina denomina la pieza musical ‘canción’:

Sy tiene dos pies llamámosle también mote o villancico o letra de villancico o letra de invención... Y sy es de quatro pies, puede ser canción y ya se puede llamar copla.³⁹¹

No obstante, esta definición formal parece imprecisa, al deslindar la forma métrica del villancico de la canción, puesto que existen diferentes formas de estribillo y más bien característico del villancico es el número indeterminado y, normalmente, mayor, de coplas en comparación con las de la canción.³⁹² A partir del siglo XV, “el villancico ya no se distinguía de la canción en cuanto al estilo”.³⁹³

Las mudanzas glosan el tema del estribillo y su forma métrica corresponde a algún tipo de estrofa, que suele ser una redondilla abrazada (abba). La mudanza

³⁸⁵ Cf. Subirá, s.f., p. 61-72, véase también Encina 1972, p. 8.

³⁸⁶ Mazur 1990, p. 45.

³⁸⁷ Véase Subirá, s.f., p. 46.

³⁸⁸ Cf. Encina 1972, p. 8.

³⁸⁹ Citado por DANUSER, Hermann (ed.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Laaber: Laaber-Verlag, 8,1, 2004.

, 8,1 p. 176. También citado por Pelinski 1971, p. 100n7.

³⁹⁰ Cf. Subirá, s.f., p. 46.

³⁹¹ Cf. Sánchez Romeralo 1969, p. 19.

³⁹² Cf. Danuser 2004, 8,1 p. 176.

³⁹³ Encina 1972, p. 23.

suele constar de un ‘verso de enlace’, que rima con el último verso de la mudanza. Más importante para la interpretación musical es aquel verso de la mudanza que enlaza en su rima con el primer verso del estribillo: el ‘verso de vuelta’. Le sirve a un cantante solista, que canta la estrofa (mudanza), como introducción al estribillo para retomar la rima o el ritmo del estribillo. De este modo se le señala a un coro el momento de entrada a cantar del estribillo.³⁹⁴

A continuación expondré un ejemplo de un villancico de Encina que muestra las características antes explicadas. Como ya he dicho, suele insertarlos al fin de sus obras teatrales. Aquí pondré como ejemplo la primera parte del villancico del fin de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*:³⁹⁵

<i>Estribillo, cabzea:</i>		Esquema musical:
-	Ninguno cierre las puertas	A
7+1a	Si Amor viniera a llamar	
7+1a	que no le ha de aprovechar.	
 <i>Estrofa:</i>		
8b	Al Amor obedezcamos	B
7+1c	con muy presta voluntad;	B
7+1c	pues es de necesidad,	
8b	de fuerça virtud hagamos	A
8b	Al Amor no resistamos,	
7+1d	nadie cierre a su llamar	
7+1d	que no le ha de aprovechar.	

La denominación de las formas métricas, efectivamente, suele ser muy irregular en los cancioneros y demás manuscritos. Como ya he mostrado anteriormente, los villancicos son determinables por su estructura métrica y musical; no obstante, pueden hallarse escondidos bajo denominaciones como ‘novenas’ o

³⁹⁴ Cf. STEIGER, Arnald, “Zur volkstümlichen Dichtung Lope de Vegas”, en MÜLLER-BOCHAT 1974, pp.76-90, p. 78.

³⁹⁵ ENCINA, Juan del, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, Reproducción facsímil de la Real Academia Española, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1928 (reimp. 1989), fols. 113r-116r, Edición digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002.

‘seguidillas’.³⁹⁶ Consultando una edición facsímil de la primera edición del cancionero de Juan del Encina, he comprobado que algunos poemas llevan la denominación ‘villancico’ sin que correspondan al esquema métrico aquí descrito, como es el caso de “Más quiero morir por veros”. En el caso de este poema se trata más bien de la forma estrófica del zéjel. Este género arcaico (creado por el poeta hispanomusulmán Mucáddam ben Muafa en la España del siglo X)³⁹⁷ tiene una estructura muy similar a la del villancico. Se diferencia por constar las mudanzas de tres versos monorrimos, y la falta del verso de enlace. A continuación he completado y analizado el esquema métrico de Encina para destacar las diferencias:³⁹⁸

Estribillo:

8a Mas quiero morir por veros
8a que vivir sin conoceros.

Estrofa:

8b Es tan firme mi esperanza,
8b Que jamás hace mudanza,
8b Teniendo tal confianza
8a De ganarme por quereros. verso de vuelta
8a Mas quiero morir por veros
8a que vivir sin conoceros.

8c Mucho gana el que es perdido
8c Por merecer tan crecido,
8c Y es vitoria ser vencido
8a Sin jamás poder venceros. verso de vuelta
8a Mas quiero morir por veros
8a que vivir sin conoceros.

Fin.

8d Aunque sienta gran tormento
8d Gran tristura e pensamiento,
8d Yo seré dello contento
8a Por ser dichoso de veros. verso de vuelta
8a Mas quiero morir por veros

³⁹⁶ Cf. Pelinski 1971, p. 99.

³⁹⁷ Cf. HERRERO PRADO, José Luis, *Métrica española. Teoría y práctica*, Madrid: Ediciones del Orto 1996, p. 159.

³⁹⁸ ENCINA, Juan de, *Cancionero de Juan del Encina: primera edición*, 1496, publicado en facsímil por la Real Academia Española, Edición digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002, fol. XCIIIv.

8a que vivir sin conoceros.

2.3. Tono y tonadilla

Los investigadores de la música del Siglo de Oro tratan de términos como: tono, tonada, tono o solo humano, solo humano, tonados humanos, tonadilla. Alguno que otro de estos aparece, además, en las obras teatrales del Siglo de Oro, así pues, parece interesante presentarlos al lector de la presente tesina.

Fundamentalmente todos estos términos se refieren a “piezas breves cantadas que se acompañaban de música”.³⁹⁹ El atributo ‘humano’ se refiere simplemente a la voz humana.

El término ‘tonada’ ya aparece a comienzos del siglo XVII: Sebastián de Covarrubias lo define en *Tesoro de la lengua castellana o española* como “ayre del cantarcillo vulgar, quales son las tonadas que oy (sic) usan los músicos de guitarra”.⁴⁰⁰ Al principio, la tonada no es más que la música de una canción. Al contrario que un romance o villancico, que son géneros literarios (para cantar), la tonada no se define por un esquema métrico como el romance o villancico, sino que se refiere a “realidades musicales diversas”.⁴⁰¹ Una distinción entre los términos ‘villancico’ y ‘romance’ desaparece, y romance se convierte en un sinónimo de tono, solo, tonillo, chanzoneta, letra, baile, o jácara. En total, todos estos términos se refieren a una canción profana escrita para una o cuatro voces, con o sin acompañamiento instrumental.

Los términos también pasan al ámbito teatral, y allí denominan las canciones al comienzo y durante la comedia.⁴⁰² Una Entremetida, personaje del entremés *La plazuela de Santa Cruz* (1661) de Calderón, propone cantar una tonada acompañándose de otro instrumento: “le cantaré una tonada/ al son deste

³⁹⁹ Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 97.

⁴⁰⁰ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Riquer Morera, Martín de (ed.), Barcelona: Editorial Alta Fulla 1993, p. 966.

⁴⁰¹ Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 343dcha.

⁴⁰² Cf. Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 97.

panderillo”.⁴⁰³ Al final de este mismo entremés, la Frutera sugiere acompañar el canto de la Entremetida con un baile: “Vaya,/ que todas ayudaremos/ a bailar lo que tú cantas”.⁴⁰⁴ La Entremetida anuncia “[u]na tonada nueva, niña,/ te traigo”.⁴⁰⁵ El término ‘tonada nueva’ se refiere probablemente a aquel género derivado de la tonada que integra, junto al canto y la música, el baile⁴⁰⁶ y luego se desarrollará plenamente en el siglo XVIII: la ‘tonadilla’ o ‘tonadilla escénica’.⁴⁰⁷ José Subirá se dedicó exhaustivamente a su estudio en tres volúmenes.⁴⁰⁸ Existe unanimidad respecto al origen de la tonadilla, ya que para algunos investigadores la tonadilla es la predecesora de la canción y zarzuela y, para otros, efectivamente surge de estos géneros.⁴⁰⁹ Siguiendo el desarrollo de la tonada (Subirá describe ‘tonado humano’ como ‘aria’⁴¹⁰, un género musical para un solista, propio de la ópera u otras grandes obras musicales, como el oratorio) y, especialmente, de la tonadilla, que poco a poco gana más importancia como género independiente fuera de comedias y entremeses, nos llevaría en breves pasos a la zarzuela y la ópera.⁴¹¹

2.4. Transformación del texto literario a la música

Los términos villancico, romance y canción en la ‘literatura’ no necesariamente son comparables a villancico, romance y canción en la ‘música’. Entonces, ¿villancico o canción? es sobre todo una cuestión desde el punto de vista literario, puesto que los músicos siguen sus propias leyes al componer una melodía para una determinada letra:

Al músico le importa muy poco o nada el problema del esquema métrico literario, porque al fin y al cabo los musicará de acuerdo con las leyes específicas de la construcción musical (que está lejos de concordar con las estructuras poéticas y con los intereses de los

⁴⁰³ Calderón de la Barca, Pedro, *La Plazuela de Santa Cruz*, Edición digital a partir de Entremeses, jácaras y mojigangas, Madrid, Castalia, 1983, pp. 161-171, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2000, V199-200.

⁴⁰⁴ Calderón, *La plazuela de Santa Cruz*, 2000, V203-205.

⁴⁰⁵ Calderón, *La plazuela de Santa Cruz*, 2000, V206-207.

⁴⁰⁶ Cf. Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 98.

⁴⁰⁷ Cf. Calderón 2000, en nota 20.

⁴⁰⁸ Subirá, José, *La tonadilla escénica*, Madrid: Tip. de Archivos 1928-1930.

⁴⁰⁹ Cf. Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 345izq.

⁴¹⁰ Cf. Subirá, s.f., p. 78.

⁴¹¹ Cf. Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 99.

literatos y manejará la estructura métrica a su antojo y conveniencia.⁴¹²

Es evidente, pues, que hay una diferencia entre el estribillo musical y el estribillo literario, hablando de un villancico o un romance. Como al músico le importa poco de cuántos versos constan el estribillo o una copla; asimismo, no le importa cuántas coplas tiene la forma métrica. Mientras que ningún poeta o literato “confundiría jamás [...] una canción o un villancico con un romance”⁴¹³, el músico se permite dividir cualquier estructura métrica simplemente en tres partes musicales: el estribillo, la estrofa o copla y la repetición del estribillo. Normalmente, la música del estribillo difiere de la música de las coplas. Sin embargo, en el Cancionero musical de Palacio y el de Upsala el músico, en algunos casos, utiliza la misma melodía para el estribillo y la copla, o bien, utiliza los mismos elementos temáticos pero modifica la armonización o el contrapunto.⁴¹⁴

Una vez que exista una melodía, por ejemplo, una tonada tradicional, puede ser aplicada a diferentes letras. De hecho, este procedimiento es corriente en el siglo XVI. No es necesario ni habitual que los compositores compongan siempre nuevas melodías.⁴¹⁵ En cuanto a este aspecto, remito al artículo de Jesús Bal Y Gay, *Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero*.⁴¹⁶ En este artículo, trata de una canción espiritual compuesta por Francisco Guerrero, cuya letra apenas se distingue de la de una estrofa atribuida a Lope de Vega:⁴¹⁷

⁴¹² QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.), “Villancicos polifónicos del siglo XVII”, en QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.), *Música barroca española*, Barcelona: CSIC, vol. III, 1982, p. VII-VIII.

⁴¹³ Querol Gavaldá 1982, p. VII.

⁴¹⁴ Cf. Querol Gavaldá 1982, pp. VIIIs.

⁴¹⁵ Querol Gavaldá 2005, p. 46.

⁴¹⁶ BAL Y GAY, Jesús, “Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero”, en *Revista de Filología Española (RFE)*, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), XXII, 1935a, pp. 407-415.

⁴¹⁷ Citado por Menéndez Pidal 1935, pp. 408s. He añadido el análisis al poema para fijar la estructura formal. La canción de Guerrero todavía se canta como se puede comprobar en la plataforma *youtube*. La Coral Andrés Segovia, dirigida por Juana Mari Jiménez, la interpreta en el concierto celebrado el 4 de Abril de 2009 en la Iglesia de San Francisco de Linares.
http://www.youtube.com/watch?v=X_DbIrDinb8.

Versión de Francisco Guerrero publicada en “Il secondo libro delle laudi spirituali” (Roma, 1583) por Soto de Langa:

11- Si tus penas no pruebo, ¡oh, Jesús mío!,
 7a vivo triste y penado.
 11A Hiéreme, pues el alma ya te he dado,
 7b y si este don me hicieres,
 11B mi Dios, claro veré que bien me quieres.

Versión (probablemente) de Lope de Vega publicada en el libro “Soliloquios amorosos de un alma de Dios” (1612):

11- Si tus penas no pruebo, Jesús mío,
 7a vivo triste y penado;
 11A dámelas por el alma que te he dado,
 7b que si este bien me hicieres,
 11B ¡ay Dios, cómo veré lo que me quieres!

La forma estrófica de esta canción espiritual mantiene la rima. Las letras se diferencian por pequeños cambios. Lope de Vega compone y combina de modo nuevo las palabras de la canción de Guerrero: desiste del “oh” exclamativo del primer verso de Guerrero y desplaza la exclamación al último verso de su poema: “¡ay Dios, cómo veré lo que me quieres!”. El tercer verso “hiéreme, pues el alma ya te he dado” cambia por “*dámelas por el alma que te he dado*”; el cuarto “y si este don me hicieres” por “*que si este bien me hicieres*”. La letra encaja con la melodía de Guerrero: por causa de la sinalefa en el primer verso (pruebo, ¡oh [...]) tenemos el mismo número de sílabas en ambas versiones. En la versión cantada, sin embargo, se canta como si cantáramos tres sílabas (prue-bo, oh). Queriendo adaptar la letra de Lope a la melodía, se hace imposible al no querer alargar la última sílaba de la palabra “pruebo” para sustituir al “oh” exclamativo, y la última sílaba de la palabra “mío” para la repetición que Guerrero ha previsto. La concordancia que exigiría la letra de Lope de Vega con la melodía de Guerrero muestra pues, que Guerrero aplica la melodía a la prosodia de un texto literario determinado.⁴¹⁸ Los cambios que serían necesarios realizar queriendo cantar la letra de Lope, sin embargo, no se oponen al hecho de que una melodía sea aplicable a diferentes letras porque, a lo largo de su artículo, Bal demuestra que la melodía no es tan única y no tan ajustada a la letra arriba citada, como Cristóbal Mosquera de Figueroa, en su prólogo a “Canciones y villanescas espirituales de

⁴¹⁸ He podido comprobar un error en cuanto a la dedicación del texto de la composición en un documento publicado en <http://pc8-termo.fis.ucm.es/~polifonistas/..%5CJosechu%5CMIDIS%5Cpenas.pdf>, enero 2010. La letra allí citada está presentada como una versión de Lope de Vega, cuando en realidad se trata de la letra que acompaña la canción de Francisco Guerrero, tal como se halla en “Il secondo libro delle laudi spirituali”.

Francisco Guerrero”, pretendía. Mientras que Mosquera habla de la unicidad de la manera con la que Guerrero “[concuerta] con la música el rithmo, y el espíritu de la poesía”,⁴¹⁹ Bal Y Gay presenta la misma melodía con letra incluso profana:

- 12- Tu dorado cabello, zagala mía,
7a me tiene fuerte atado.
11A A Suéltame, pues el alma y a te [he] dado,
7b y si esto no hizieres,
11B amor, me quexaré quán cruel eres.⁴²⁰

La letra profana muestra el mismo número de sílabas que la versión de la canción espiritual de Guerrero, lo que permite adaptarla a la melodía de Guerrero sin tener que realizar cambios. Queda demostrado que no es muy común componer una melodía para unos versos en particular, ni para un género de música determinado. Así pues, es una característica de la música del Renacimiento que las melodías son intercambiables y aplicables a letras tanto divinas como profanas. Bal Y Gay reconoce a Guerrero como el “arquetipo”⁴²¹ de esta técnica compositora. No obstante, se requiere cierta concordancia de la melodía con la prosodia de la letra. Como las descripciones de los esquemas métricos muestran que los géneros líricos muchas veces constan de ocho sílabas, por ejemplo, en los romances, queda evidente que diferentes versos dejan traspasarse fácilmente a diferentes melodías.⁴²² Esta afirmación se debe entender más bien como una posibilidad y no como obligación, porque “[e]l ritmo musical, independiente del ritmo prosódico, trocaba y alteraba, con frecuencia, la dicción octosilábica al variar la asonancia o al presentar una distribución irregular de versos en relación con la forma melódica.”⁴²³ Querol Gavaldá, asimismo, anota que a la melodía de un romance, sea de origen tradicional o una composición de un compositor de su tiempo, se adaptan diferentes letras, siempre que la melodía sea conocida por un determinado público.⁴²⁴

⁴¹⁹ citado por Menéndez Pidal 1935, p. 411.

⁴²⁰ citado por Menéndez Pidal 1935, p. 411. He adaptado la estructura formal a las anteriores para permitir mejor comparación.

⁴²¹ Menéndez Pidal 1935, p. 414.

⁴²² Cf. Salomon 1985, p. 473.

⁴²³ Menéndez Pidal citado por Carreño 1979, p. 24.

⁴²⁴ Cf. Querol Gavaldá 2005, p. 47.

El verso octosílabo, además, permite una “estructuración variada del ritmo”⁴²⁵ puesto que cinco sílabas se acentúan individualmente según las reglas de acentuación de las palabras; la sílaba siete de un verso siempre lleva el acento prosódico más fuerte; la sílaba seis y ocho (si termina en verso llano) nunca llevan acento prosódico. También se puede comprobar una acentuación de la tercera sílaba.⁴²⁶

Suzanne Clercx subraya que no se trata simplemente de ajustar la música a cierta letra, sino que “el texto exigía, por lógica, una adaptación musical más particular.”⁴²⁷ Para llevar a cabo esta adaptación, los compositores disponen de varios recursos: “voces y coros, cánticos e instrumentos convergen hacia la expresión más adecuada y más ajustada al texto”.⁴²⁸

Es seguro que las partituras de cualquier canción, sea romance o villancico u otras estructuras métricas, no eran muy detalladas en el Siglo de Oro. El florecimiento de las canciones seculares del Renacimiento español se centra fundamentalmente en el nivel lingüístico y literario, por lo cual no es uso corriente que se anote la música compuesta.⁴²⁹ Hay que considerar también que la imprenta de partituras todavía no está muy extendida y es, por lo menos, tan costosa como la imprenta de libros, por lo cual la imprenta se restringe en principio a obras litúrgicas.⁴³⁰

En caso de que exista una partitura, no es comparable a una partitura elaborada como la de una sinfonía de Wolfgang Amadeus Mozart; más bien es comparable a las ‘partituras’ de las canciones de Juan del Encina, que meramente son “esbozo[s] de la música que representa[n]”⁴³¹ y dejan mucho espacio interpretativo a los músicos, de manera que es objetivo principal de los

⁴²⁵ „eine mannigfaltige rhythmische Gestaltung“ (Pelinski 1971, p. 129).

⁴²⁶ Cf. Pelinski 1971, p. 129.

⁴²⁷ “[...] le texte sollicitait logiquement une traduction musicale plus particulière [...]”, CLERCX, Suzanne, *Le Baroque et la musique*, Bruxelles: Essai d’esthétique musicale Editions de la librairie Encyclopédique 1948, p. 161.

⁴²⁸ “[...] voix et chœur, chants et instruments concourent à l’expression la plus adéquate, la plus serrée d’un texte [...]”, Clercx 1948, p. 161.

⁴²⁹ Cf. Brown/ Stein 1996, p. 215. No obstante, al fin y al cabo es en el Barroco y Renacimiento cuando surgen los géneros y formas musicales, desde la música instrumental hasta la aparición del “da capo”. Cf. Clercx 1948, pp. 176s.

⁴³⁰ Cf. MGG, vol. 7, 1997, pp. 433-452.

⁴³¹ Encina 1972, p. 57.

vihuelistas, dar vida con su don improvisador a estas melodías monótonas. El nuevo género instrumental que de ahí nace es denominado ‘diferencias’ o ‘variaciones’.⁴³² Su principal maestro es el gran vihuelista Luys de Narváez, con su obra *Los seys libros del Delphin, de música de cifras para tañer vihuela* (1538).

2.4.1. El romance cantado

Transfiriendo el romance a un romance cantado se realizan varias transformaciones. Musicalmente hablado, el romance se transforma de un género originalmente no estrófico en un género estrófico, porque la música divide los versos octosílabos en estrofas de cuatro versos.⁴³³ Antiguamente, el romance constaba de una sola sección musical, ya que cada verso de octosílabos recibía una cierta sucesión de armonías.⁴³⁴

“La gran novedad de los romances musicales del XVII”⁴³⁵ será la inserción de un estribillo. A la hora de componer la melodía de cualquier tipo de canción es objetivo principal crear una melodía “fácil de repetir o de memorizar, pegadiza al oído”⁴³⁶ para garantizar su éxito y difusión. Por tanto, las estructuras musicales exigen de vez en cuando modificaciones textuales hasta mutaciones lingüísticas.⁴³⁷ Por la misma razón, o sea, por el reconocimiento fácil de la melodía, el Romancero nuevo incluye romances con estribillo:

El estribillo (cada seis, ocho o doce versos) le impone a la estructura narrativa cierto tipo de literalidad musical, y aparece entre el quince y veinte por ciento de los romances incluidos en el *Romancero general* de 1600.⁴³⁸

Este estribillo existe ya desde los romances cuyas melodías derivan de los himnos ambrosianos. En las estrofas a cuatro versos octosílabos de estos

⁴³² Cf. Querol Gavaldá 2005, p. 47. Las diferencias son variaciones o modulaciones que se hacen de una melodía sobre el mismo acompañamiento del bajo. Como por ejemplo las diferencias del tono “Conde Claros”. Cf. Subira, s.f, p. 57.

⁴³³ Cf. Encina 1972, p. 41.

⁴³⁴ Cf. Encina 1972, p. 41. Remito a la partitura de “Triste España sin ventura” y “Pésame de vos, el conde” para ver la estructura musical descrita. (Véase. Encina 1972, pp. 292 y 297 respectivamente).

⁴³⁵ Querol Gavaldá 1982, p. XI.

⁴³⁶ Carreño 1979, p. 38.

⁴³⁷ Cf. Carreño 1979, p. 38.

⁴³⁸ Carreño 1979, p. 30.

romances, treinta y dos notas corresponden exactamente a las treinta y dos sílabas de las palabras.⁴³⁹ Juan del Encina retoma este esquema estrófico de los cantos litúrgicos en su *Arte de trovar* y lo determina como modelo principal. No obstante, no siempre aplica una nota a una sílaba, sino que inserta también varias notas, llamadas ‘melismas’, sobre las que se extiende una sola sílaba.⁴⁴⁰ Generalmente, se le cede al maestro de capilla la decisión de cantar primero el estribillo del romance y después su copla o al revés. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII se hace muy común empezar con el estribillo. Mientras que Gavaldá opina que este estribillo se repite después de cada copla, Pelinski rechaza esta consideración porque “interrumpiría la función narrativa del romance.”⁴⁴¹ No obstante, parece contradecirse a sí mismo porque en otro momento el mismo Pelinski afirma que “descripciones líricas de la naturaleza y el amor”⁴⁴² reemplazan el carácter narrativo. Si se sigue la hipótesis de Gavaldá, el estribillo “tiene [...] la virtud de convertir el romance en villancico.”⁴⁴³ En el Cancionero de la Sablonara se lleva a cabo el desarrollo de romances que integran en villancicos. Gavaldá los clasifica como “romances con villancicos”, puesto que después de una o más coplas del romance se intercala “un auténtico villancico”⁴⁴⁴ al que siguen las coplas del romance y terminan en el estribillo.⁴⁴⁵ Como el romance tiene la función de preparar temáticamente el villancico, éste pronto destacará como unidad cerrada e independiente dentro de la composición.⁴⁴⁶

2.4.2. El villancico cantado

La forma musical externa del villancico concuerda básicamente con el esquema A-B-B-A: empieza y termina con un estribillo (A) y contiene hasta doce estrofas

⁴³⁹ Cf. Querol Gavaldá 2005, p. 47.

⁴⁴⁰ Cf. Pelinski 1971, pp. 45s., 129.

⁴⁴¹ Cf. Pelinski 1971, p. 133

⁴⁴² Cf. Pelinski 1971, p. 131.

⁴⁴³ Querol Gavaldá 1982, p. XI.

⁴⁴⁴ Querol Gavaldá 1982, p. XII.

⁴⁴⁵ Cf. Querol Gavaldá 1982, p. XII.

⁴⁴⁶ Cf. Pelinski 1971, p. 145.

de seis o siete versos (B).⁴⁴⁷ La decisión de cuántas veces se habrá de repetir el estribillo entre las estrofas, se le cede generalmente al músico.

Como ya he mencionado, se supone que Juan del Encina compone las melodías de sus villancicos. Existen solamente tres canciones que son de compositores diferentes: “Al dolor de mi cuidado” de Gijón, “Por unos puertos arriba” de Ribera, “Vencedor son tus ojos” de Escobar.⁴⁴⁸ Sin embargo, un poeta-músico como Encina, tampoco añade la melodía del villancico “Ninguno cierre las puertas” a la edición de su égloga. Su música no se encuentra – como sería de esperar – en la primera impresión del “Cancionero de las obras de Juan del encina (sic)” (Salamanca, 1496), sino en el Cancionero de Palacio. En la forma musical A-B-B-A es evidente en la transcripción de “Ninguno cierre las puertas” (véase en el suplemento de la tesina presente, Cuadro (1) “Ninguno cierre las puertas”).

Juan del Encina se distancia de la complejidad musical de las composiciones franco-flamencas. La transcripción del villancico “Ninguno cierre la puerta” muestra su estilo claro, al que ya he mencionado más arriba. Este modo compositor se denomina ‘homofonía’, y será tratado más detalladamente en el punto siguiente. Más tarde, Juan Vázquez aplica el modo contrapuntístico de la música franco-flamenca por primera vez en su *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y cinco* (Sevilla 1560).⁴⁴⁹

Desde luego, los esquemas métricos y musicales aquí presentados no son universales; existen modificaciones métricas ya dentro de los villancicos de Encina que causan también cambios en la música. Por ejemplo, el estrambote, uno o más versos que son añadidos a la mudanza del villancico, amplía el esquema musical externo: A-B-B-C-(A).⁴⁵⁰ No se puede generalizar que la música siempre sigue el sistema métrico del villancico, puesto que también existen aquellos cuya estructura musical interna se diferencia del sistema métrico.⁴⁵¹ La composición métrica y musical del villancico no se deja analizar con más profundidad en el ámbito de esta tesina, pero le reservaré un apartado en la elaboración de mi tesis.

⁴⁴⁷ Véase tabla en p. 68.

⁴⁴⁸ Cf. Encina 1972, p. 54.

⁴⁴⁹ Cf. MGG, vol. 9, 1998, p. 1515.

⁴⁵⁰ Cf. Encina 1972, p. 39.

⁴⁵¹ Cf. Encina 1972, pp. 39s.

Remito a Pelinski (1971) para el estudio acerca de la estructura musical de los villancicos.

3. Músicos y compositores – ¿Quién da el tono?

GÓMEZ. No es sino un deseo honrado
De servir a esta ciudad.
ROJAS. ¿Estáis loco? ¿Qué decís?
¿Pues representar queréis?
¿Qué autor de fama traéis
O con qué gente venís?
Villegas y Ríos presentes
Con tan buenas compañías,
tantas farsas, bizzarrías,
tan buena música y gentes,
¡venís a representar!
[...]
ROJAS. ¿Qué galas? ¿Qué compañeros?
¿Qué músicos de gran fama?
¿Qué mujer que haga la dama?
¿Qué bobo que haga Cisneros?
¿Qué Morales? ¿Qué Solano?
¿Qué Ramírez? ¿Qué León?⁴⁵²

Esta conversación en una loa entre Agustín de Rojas y su compañero, revela que los músicos figuran entre los ‘ingredientes’ fundamentales para sazonar una representación de una comedia. Las diferentes instituciones siempre seleccionan a los mejores cantantes, compositores e instrumentalistas para emplearlos como músicos.⁴⁵³ Los músicos de los siglos XV y XVII trabajan para las cortes, los municipios y dependen de mecenas como los condes de Oliva, el duque de Alba, el duque de Sessa o los propios reyes. Bajo el reinado Felipe III, el Duque de Lerma organiza incontables espectáculos y diversiones y en tiempos de Felipe IV le emula en esta actividad el Conde-Duque de Olivares.⁴⁵⁴ Desde luego, el gran patrón de los músicos sigue siendo la Iglesia Católica. Los músicos gozan del mismo apoyo de las cofradías que sus colegas actuantes. Los compositores a

⁴⁵² ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, Edición digital basada en la de Madrid, Emprenta [sic] Real, 1603 en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

⁴⁵³ Cf. Brown/ Stein 1999, p. 4.

⁴⁵⁴ Cf. Brown/ Elliott 2003, pp. 43, 62.

cargo de los Reyes Católicos, por ejemplo, Juan de Anchieta (1462-1523), Francisco de Peñalosa (aproximadamente 1470-1528), Pedro de Escobar (1465-¿1535?) y otros de la época, como Alonso de Alva, Juan Escribano, Juan Ponce y Martín de Rivaflecha se dedican, en primera instancia, a la composición de motetes y misas. Su obra religiosa se encuentra en manuscritos de la Catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (provincia de Zaragoza) y en el significativo „Cancionero de Segovia“. ⁴⁵⁵ La música religiosa predomina en este periodo y por lo tanto, atrae el interés de los investigadores, como he indicado ya en la introducción de esta tesina. Evidentemente, los autos sacramentales cuentan con mayor soporte musical y muchos de los compositores se dedican a la música secular. ⁴⁵⁶

Anteriormente, he mencionado las dificultades para identificar a los compositores de las canciones en los cancioneros, que considero tan importante fuente para la escenificación musical de una comedia. Es evidente que el interés de conservar nombres de músicos y compositores por parte de los mecenas de aquella época no corresponde a los deseos de un investigador del teatro áureo. Este hecho no sorprende, pues prescinden incluso de registrar poetas o escritores del guión en las obras teatrales representadas en las fiestas cortesanas. ⁴⁵⁷ Hoy en día es muy difícil registrar los compositores de la corte, por un lado, muchos documentos se han perdido y, por otro lado, músicos contratados para eventos especiales no fueron registrados. Aunque hubiesen recibido salarios, no existen documentos. ⁴⁵⁸

Salazar afirma que disponemos de poca información sobre la colaboración directa de poetas y músicos. Poetas-músicos como Juan del Encina tampoco dependen de un compositor. Para ciertas representaciones teatrales tenemos que suponer que se contratan compositores y “músicos de capilla” ⁴⁵⁹ que adaptan romances para la ejecución de tres y cuatro voces. Pueden ser de cualquier capilla,

⁴⁵⁵ Cf. Brown/ Stein 1999, pp. 214s.

⁴⁵⁶ Cf. Brown/ Stein 1999, pp. 190s.

⁴⁵⁷ Cf. SULLIVAN, Henry W./ GALOPPE, Raúl A./ STOUTZ Mahlon L. (ed.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London: Tamesis 1999, p. 9.

⁴⁵⁸ Cf. Etzion 1996, p. xxix.

⁴⁵⁹ Salazar 1938, p. 106.

porque Salazar no identifica estos músicos como propios de la Capilla Real. Juan Blas de Castro y Juan Hidalgo son aquellos famosos músicos de la Corte que, respectivamente, colaboran con Lope de Vega y Calderón de la Barca para poner en música las canciones de sus comedias. A Juan Hidalgo se le atribuye haber compuesto la música para las óperas calderonianas *Celos aun del aire matan* (en tres actos) y *La púrpura de la rosa* (en un acto), escritos en 1660. Ambas obras se estrenaron en el Coliseo del Buen Retiro.⁴⁶⁰

Llegados a este apartado de la tesina, parecería interesante dar a conocer a los compositores del Siglo de Oro que hacen sonar los tonos de las comedias de Lope de Vega. Es evidente que poetas-músicos como Juan del Encina, Gil Vicente o Lucas Fernández brillan por sus composiciones de villancicos, tanto literarios como musicales, y que Quiñones de Benavente da vida a sus entremeses con su propia música y danza.⁴⁶¹ En cambio, Lope de Vega se dedica exclusivamente a la composición literaria de sus versos. Así pues, el empleo de un romance en una comedia o en las piezas teatrales que la intercalan, requiere – en el mejor caso – el juego de conjunto de poetas y músicos. En la vida de Lope de Vega, destacan los compositores Vicente Espinel y Juan Blas de Castro, por lo que voy a describir su significado para la adaptación musical de las canciones insertadas en las comedias y examinar su relación amistosa y profesional con el poeta.

⁴⁶⁰ Cf. Subirá, s. f., p. 82. Véase también CARDONA, Ángeles: *Pedro Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco 'La púrpura de la rosa'*, edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón / comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel: Reichenberger 1990, p. 40-45.

⁴⁶¹ Es evidente que el baile formaba elemento decisivo en cualquier tipo de festividad, tanto en casas aristocráticas como en los corrales. Deleito Y Piñuela incluso, designa el baile como “el principal atractivo d las representaciones escénicas.” (Deleito Y Piñuela 1944, p. 69) Como elementos populares influyen en forma de melodías y instrumentos en la comedia, los poetas también insertan bailes a la comedia. Aunque de origen popular, muchas veces pasaron a ser estilizados, resultado de la adaptación al público aristocrático y urbano. Del campo aldeano es sobre todo la ‘danza de espadas’⁴⁶¹ que era muy conocida y utilizada en las espectáculos a mediados del siglo XVI y, como consecuencia, también en las comedias de Lope de Vega (por ejemplo, *La corona merecida*, escrito en 1603; *El conde Fernán González* (probablemente escrito entre 1610 y 1612). (Cf. Salomon 1985, pp. 451; 453s.) A principios del siglo XVII surgieron escuelas públicas de ‘danzas finas’ y el ilustre coreógrafo Juan Esquivel Navarro escribió el tratado coreográfico *El Arte del danzado*. (Cf. Deleito Y Piñuela 1944, pp. 78; 68.) Paso a paso, los bailes dejaron las comedias porque se sentían más atraídos por los entremeses, por ejemplo, en los de Quiñones de Benavente. (Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 212).

3.1. Vicente Espinel

Ya Miguel de Cervantes admiraba a Vicente Espinel, compositor natural de la ciudad de Ronda. Su fecha de nacimiento, como tantos otros datos y detalles de su vida, se desdibuja con don Marcos de Obregón, protagonista de su novela, de la cual se tratará más adelante. Destaca la hipótesis de Rosell⁴⁶² que data su nacimiento en el año 1544, mientras que otros investigadores⁴⁶³ se basan en su novela y en una copia de un certificado bautismal, que se le atribuye a Espinel sin que indique explícitamente el nombre ‘Espinel’, sugiriendo el año 1550/51 como fecha de su bautizo.

El adversario de Cervantes, Lope de Vega, se gana la amistad del músico y manifiesta su aprecio amistoso y profesional frente a Vicente Espinel al llamarlo “Maestro mío” en la dedicatoria de *El caballero de Illescas*. Realza el mérito de Vicente Espinel en el campo de la música:

Dirigida al Maestro Vicente Espinel y su Maestro

Debe España a vuesa merced señor Maestro, dos cosas, que aumentadas en esta edad la ilustran mucho: las cinco cuerdas del instrumento que antes era tan bárbaro con cuatro, los primeros tonos de consideración de que ahora está tan rica y las diferencias y géneros de versos con nuevas elocuciones y frasis, particularmente las décimas, que si bien se hallan algunas en los antiguos, no de aquel número, como en Juan de Mena, las que comienzan ‘Muy más clara que la Luna’. Composición suave, elegante y difícil, y que ahora en las comedias luce notablemente con tal dulzura y gravedad, que no reconoce ventaja a las canciones extranjeras. Verdad es, que en la lengua francesa las he leído escritas por el señor de Malherbe, en las obras de diversos poetas. Pero por el año de su impresión consta que pudo imitarlas, si bien se diferencian en la cadencia del verso quinto. Justamente se debe a ese peregrino ingenio el nombre de Apolo Español, pues en la música y poesía (de que le hacía Dios la antigüedad) ha sido Fénix único, y pluguiera al cielo que como le pintaba siempre joven vuesa merced pudiera serlo, Maestro mío. Esta propiedad entre otras le dio Calímaco.⁴⁶⁴

⁴⁶² Cf. ROSELL, Cayetano, “[Vicente Espinel]” en LARA GARRIDO, José/ GARROTE BERNAL, Gaspar (ed.), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga: Servicio de publicaciones, diputación provincial de Málaga, tomo I, 1993, pp. 75-77, p. 76.

⁴⁶³ Cf. CUESTA CKERNER, Juan, “[Biografía de Vicente Espinel]” en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 79-82, p. 79. HEATHCOTE, A. Antony, “Vida y época [de Vicente Espinel]” en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp.131-170, 132, 145. FERRER DEL RÍO, Antonio, “Estudio obre la vida de Vicente Espinel y sus obras”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 83-112, p. 89

⁴⁶⁴ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El caballero de Illescas*, Edición digital a partir de *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles..., 1620, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Lope le atribuye a Espinel haber añadido una quinta cuerda a la guitarra, que “antes [...] tan bárbaro” tenía sólo cuatro. Gerarda, en *La Dorotea*, pide perdón a Dios por haber creado Espinel la guitarra de cinco cuerdas:

[...] perdóneselo Dios a Vicente Espinel que nos trujo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas [...]⁴⁶⁵

Gerarda probablemente se refiere a la vihuela hablando de ‘los instrumentos nobles’. Con este comentario entramos directamente en la polémica y las relaciones hostiles entre la noble vihuela y la popular guitarra. En el tercer capítulo retomaré esta polémica y aportaré ejemplos sobre cómo se usan las guitarras, vihuelas y laúdes en el teatro de Lope de Vega.

En realidad, parece que Espinel solamente ha cambiado la afinación de una vihuela, que siempre ha tenido cinco cuerdas.⁴⁶⁶

[M]odificó la afinación pasando el intervalo de tercera mayor a las cuerdas inmediatas superiores, requintando de paso las dos cuerdas graves y reduciendo a sencillo el orden de la prima.⁴⁶⁷

Lope también considera a Espinel inventor de una nueva forma métrica: la décima, llamada ‘espinela’. Consta de diez versos octosílabos con una pausa de rigor en el cuarto verso con el esquema de rima abba:accddc. Nótese las redondillas de la espinela, pues, de hecho, el mismo Espinel titula sus estrofas “redondillas” y nunca “espinela”, ni menciona ser su inventor.⁴⁶⁸ Desde luego, investigadores como Federico Sánchez Escribano y Francisco Rodríguez Marín presentan ejemplos⁴⁶⁹ de ‘espinelas’ antes de la “primera”⁴⁷⁰ espinela de Espinel.

⁴⁶⁵ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, BLECUA, José Manuel (ed.), Madrid: Cátedra 2002 (1996), p. 154.

⁴⁶⁶ Cf. POPE CONANT, Isabel, “Vicente Espinel como músico”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 173-185, p. 174.

⁴⁶⁷ Querol Gavaldá 2005, p. 173.

⁴⁶⁸ Cf. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, “La espinela antes de Espinel”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo II, 1993, pp. 555-561, p. 560.

⁴⁶⁹ Poetas como Bartolomé de Torres Naharra (Véase Rodríguez Marín en Garrido/ Garrote Bernal, vol. II, 1993, p. 559) y del humanista sevillano Juan de Mal Lara. Véase SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, “Un ejemplo de la espinela anterior a 1571” en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, p. 589-591.

⁴⁷⁰ Como primera espinela se considera “No ay bien que del mal me guarde...”, cuya fecha de la invención es difícil de fijar; varía entre el año 1574/75 y 1586/87. LARA GARRIDO, José/ GARROTE BERNAL, Gaspar (ed.), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga: Servicio de publicaciones, diputación provincial de Málaga, tomo II, 1993, *passim*, pp. 555-614.

Al fin y al cabo, se puede afirmar que Espinel no es el inventor de la espinela sino que más bien ha fijado su forma métrica.⁴⁷¹

Lope de Vega manifiesta su admiración hacia Espinel en ambas artes, nombrándolo ‘Fénix único’ en música y poesía. En una carta al duque de Sessa, Lope le intenta persuadir del talento de Espinel describiéndole como “hombre insigne en el verso latino y castellano, fuera de haber sido único en la música [...]”.⁴⁷² Efectivamente, varios contemporáneos (como A. Navarro) atestiguan sus conocimientos profundos en música.⁴⁷³ Un fragmento de la dedicatoria a la señora Marcia Leonarda – seudónimo para la viuda Marta de Nevares, que fue amante de Lope de Vega – en su comedia *La viuda valenciana* deja entrever el raciocinio que Lope de Vega le atribuye a Espinel: “si [V.m., señora Marcia Leonarda] toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza, el padre desta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito.”⁴⁷⁴

Aparte de Lope de Vega, lo celebran Miguel de Cervantes como guitarrista y Cristóbal Suárez de Figueroa como “autor de las sonadas y cantar de sala”.⁴⁷⁵ Es evidente que ha estudiado en Salamanca bajo el importante teórico musical y organista de la catedral Francisco Salinas. Espinel, además, nombra a Francisco Guerrero (1528-99) y Juan Navarro (1525-80) sus maestros y “maestros de todos los músicos”.⁴⁷⁶ En Italia, en cuyas cortes siempre ha sido bienvenido profundiza sus conocimientos musicales.⁴⁷⁷

La fuente más próxima para confirmar los conocimientos teóricos en música de Espinel, es su propia obra narrativa “Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon” (impreso en 1618)⁴⁷⁸. En esta novela semibiográfica,⁴⁷⁹ habla de sus composiciones por la boca del protagonista Marcos de Obregon:

⁴⁷¹ Cf. Rosell en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, pp.75n1.

⁴⁷² citado por Heathcote en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p.143.

⁴⁷³ Cf. Garrote Bernal en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p. 198.

⁴⁷⁴ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Obras de Lope de Vega XXXIII*, MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.), Madrid: Ed. Atlas, tomo CCL, 1972, p. 328.

⁴⁷⁵ Suárez de Figueroa, *Plaza Universal*, Madrid 1645, fol. 193r, citado por NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, “Vicente Espinel músico”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 187-196, p. 187n1.

⁴⁷⁶ Pope Conant en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p. 179.

⁴⁷⁷ Cf. Pope Conant en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p. 178.

⁴⁷⁸ Véase Cuesta Ckerner y Heathcote en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p. 82 y p. 131 respectivamente.

Yendo navegando hacia Génova [...] mandó el general [Doria] a los músicos que cantasen, y tomando sus guitarras lo primero que cantaron fue unas *octavas* mías que se glosaban:

*El bien dudoso, el mas seguro y cierto.*⁴⁸⁰

Parece que Espinel canta sus propios poemas acompañándose de instrumentos musicales como la guitarra y los presenta en las cortes y casas privadas de la aristocracia en Salamanca, Madrid y Milán.⁴⁸¹

En otro pasaje se ve demostrada la estética musical de Espinel, cuando Marcos deja revelar el milagro que ocultan las ‘sonadas’ o ‘sonatas’ españolas:

Los requisitos son: que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo; lo cuarto, que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia. Que desta manera hará la música milagros.⁴⁸²

Cito este fragmento también porque me parece apropiado a caracterizar cómo la música en el teatro puede hacer milagros en la comedia del Siglo de Oro: el juego de conjunto de los conceptos refinados de la letra y la música, que debe descifrarlos; el donaire del cantante y la disposición del oyente de absorber la música.

Desde luego, otros poetas adoptan su música en versos, o sea, las espinelas, y así entran al mundo teatral; por ejemplo Calderón en su comedia *La vida es sueño*:

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece,
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,

⁴⁷⁹ Cf. Rosell en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p.76.

⁴⁸⁰ Citado por Pope Conant en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p. 181.

⁴⁸¹ Cf. GARROTE BERNAL, Gaspar, “Espinel y la música: Revisión de un problema y nuevos datos”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp.197-206, p. 197.

⁴⁸² Citado por Pope Conant en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p. 183.

aunque ninguno lo entiende.⁴⁸³

Entrando la forma métrica de las espinelas en las comedias, considero muy probable que también las canciones instrumentadas por Encina suenan en las comedias. Su amigo Lope de Vega no indica ninguna canción explícita, pero inserta el ingenio de Encina en una escena del primer acto de su comedia *La viuda valenciana*. En esta escena, Otón, un galán que aspira a la noble viuda Leonarda, produce probablemente un efecto cómico cuando se burla del cancionero mal impreso del compositor Espinel:

LEONARDA ¿Quien es este?
OTÓN Es Espinel.
LEONARDA ¿Que trata?
OTÓN Solas canciones;
Mas tiene lindas razones
a hay graves versos en él.
Quiso bien hasta morir;
mas no del mal que yo muero.
OTÓN No se lo sabré decir.
El cancionero está aquí;
mas lleno de disparates.
LEONARDA De mal impreso no trates.
OTÓN Mejor impreso está en mí...
LEONARDA ¿El qué?
OTÓN Un eterno servir,
un amar, un padecer.
LEONARDA ¿Es requebrar, o vender?
OTÓN No se lo sabré decir.⁴⁸⁴

Al fin y al cabo, lamentablemente no será posible escuchar las melodías que pueden haber sido punteadas por una vihuela en el corral de comedias, porque no ha sobrevivido ninguna composición musical de Vicente Espinel.⁴⁸⁵

3.2. Juan Blas de Castro

Quando la fee de vna amistad conformes
y con vn dueño, a su seruicio atentos,

⁴⁸³ Citado por MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, "Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela", en LARA GARRIDO, José/ GARROTE BERNAL, Gaspar (ed.), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga: Servicio de publicaciones, diputación provincial de Málaga, tomo II, 1993, pp. 573-584, p. 574.

⁴⁸⁴ Lope de Vega, *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, GÓMEZ, Jesús/ CUENCA, Paloma (ed.), Madrid: Turner Libros-Biblioteca Castro, vol. VIII, 1994, pp. 549s.

⁴⁸⁵ Cf. Navarro González en Lara Garrido/ Garrote Bernal, vol. I, 1993, p. 187.

cuya alva a nuestra vida amanecía,
 las islas celebráuamos del Tormes,
 y dilatauas tú mis pensamientos
 con dulce voz que el ayre suspendía;
 quán lexos deste día
 estáuamos los dos entretenidos:
 yo dando a tus acentos mis oýdos
 y tú dándome a mí números graues.⁴⁸⁶

Lope de Vega escribe estos versos en 1631, año en que su íntimo amigo y músico Juan Blas de Castro muere, y manifiesta su relación amistosa de cuarenta años con él.⁴⁸⁷ Los últimos dos versos muestran el juego de conjunto entre el ‘dueño sobre las palabras’ y el ‘dueño sobre las notas’. En los años noventa del siglo XV, Lope de Vega y Juan Blas de Castro se encuentran en una simbiosis componiendo villancicos profanos y religiosos, cada uno en su especialidad, para la corte del duque Antonio Álvarez de Toledo, en Alba de Tormes.⁴⁸⁸ Para describir la relación tanto amistosa como profesional entre Lope de Vega y Juan Blas de Castro, he considerado muy significativos los famosos versos que el poeta escribe en 1609, en la epopeya trágica *Jerusalén conquistada*:

Si vivieren tus puntos tendré vida
 si vivieren mis versos tendrás fama.⁴⁸⁹

En la primera jornada de la primera parte de su comedia *Acero de Madrid*, Lope de Vega compara el correr de las aguas con la voz más alta, llamada ‘soprano’ (‘tiples’), la más baja (‘baxos’), y un tipo de composición llamada ‘fuga’, que maneja un tema de manera compleja y artística a través del principio de la imitación. En esta naturaleza musicalizada entreteje los tonos de Juan Blas:

Lisardo.- El cristal de vuestros ojos
 que asomays los blancos rayos,
 Por las verdes celosias,
 muros de sus verdes quadros.
 Hermosa alfombra de flores,

⁴⁸⁶ citado por ROZAS, Juan Manuel, *‘Las Batuecas del Duque de Alba’ de Lope de Vega*, edición virtual, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁴⁸⁷ Cf. BARBIERI, Francisco Arsenjo, “Lope de Vega, músico, y algunos músicos españoles de su tiempo”, en *La Gaceta Musical Barcelonesa*, núms. 118-129 (1863-1864), p. 244.

⁴⁸⁸ Cf. Rozas 2002.

⁴⁸⁹ citado por ROBLEDO 1989, p. 34.

donde texiendo, y pintando
 esta la naturaleza,
 mas ha de cinco mil años,
 Arroyuelos cristalinos,
 Ruydo sonoro, y manso,
 Que parece que correys
 tonos de Iuan Blas cantando.
 Porque ya corriendo a prissa,
 y ya en las guijas de espacio,
 parece que entrays con fugas,
 y que soys tiples, y baxos.
Recordad a mi niña
*no duerma tanto.*⁴⁹⁰

Es común que los músicos de cámara de la Capilla Real compongan la música para una determinada letra. Juan Rufo describe el intercambio de músicos y poetas en sus *Apotegmas*, en 1596: “Sin duda este tiempo florece de poetas que hacen romances y músicos que les dan tonadas, lo uno y lo otro con notable gracia y aviso”.⁴⁹¹ Como Juan Blas de Castro es gentilhombre y músico de cámara en la corte del duque de Alba,⁴⁹² se encarga de musicar la poesía de Lope de Vega. Ahora bien, entre las dieciséis composiciones de Juan Blas en el Cancionero de la Sablonara, solamente un romance⁴⁹³ evidencia la colaboración entre el poeta y el compositor fuera del ámbito teatral: un pastor canta “Entre dos álamos verdes” en *Las fortunas de Diana*, una novela dedicada a Marta de Nevares, publicada en 1621 en *La Filomena*.⁴⁹⁴ Miguel Querol Gavaldá lo registra en su colección *Cancionero musical de Lope de Vega*.⁴⁹⁵ El romance instrumentado por Juan Blas se encuentra también en el cancionero de la Sablonara:

⁴⁹⁰ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El azero de Madrid*, Reproducción digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales ... : onzena parte*, En Barcelona: por Sebastian de Cormellas, y à su costa, 1618, h. 27-50. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/13862, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009, fol32.

⁴⁹¹ „Apotegmas”, edición de don Agustín G. D Amezuá, Madrid, 1923, p. 37, citado por CARREÑO, Antonio: “El romancero lírico de Lope de Vega”. Editorial Gredos, Madrid: 1979, p. 36.

⁴⁹² No aparece en ninguna lista de la propia Capilla Real por lo que no es seguro si forma parte de ella o no. Cf. Robledo 1989, p. 36.

⁴⁹³ Es posible que la canción „Que nazca un hombre en Belén, / hijo de Dios natural [...]“ de la boca de Brasildo en *Pastores de Belén* es otra evidencia. Pero hoy en día la música está perdida. Cf. Robledo 1989, p. 35.

⁴⁹⁴ Cf. Robledo 1989, p. 35.

⁴⁹⁵ Véase QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *El cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona: CSIC, tomo I, 1986.

Estábase la aldeana
A las puertas de su aldea
Viendo venir por la tarde
Los zagales de las eras. [...] ⁴⁹⁶

La base de la composición es una melodía popular, que Juan Blas convierte en una composición más refinada a cuatro voces.⁴⁹⁷ Esta manera de proceder no sorprende, ya que los poetas también buscan su inspiración en la tradición popular, igual que los poetas construyen su comedia a base de cantarcillos.⁴⁹⁸

Aunque el intercambio artístico entre Juan Blas y Lope de Vega es evidente, no dispongo de informaciones que aseguren que Juan Blas compone partituras para obras teatrales en particular. Según Barbieri tampoco existe semejante prueba, aunque a algún que otro investigador, como Baltasar Saldoni o Mariano Soriano Fuertes, se le ha planteado Juan Blas erróneamente en la función de compositor para la música teatral.⁴⁹⁹

Como ya hemos visto en el caso de las canciones de Espinel, Lope de Vega opera impreciso en cuanto a dar informaciones en sus acotaciones (como se verá a continuación, no suele indicar el título, ni la letra entera cuando los músicos deben cantar), no obstante, Robledo⁵⁰⁰ justifica su hipótesis acerca de la petición de Lope a Juan Blas para componer canciones para sus comedias, refiriéndose a la comedia *Los amantes sin amor*. En la tercera jornada, los personajes de la comedia mandan cantar un tono de Juan Blas y, acto seguido, la acotación escénica⁵⁰¹ indica que los músicos canten:

Salen Felisardo, Rosileo, Alceo, músicos y Baramo

[...]

AL.

Canten algo en competencia
del agua.

⁴⁹⁶ Etzion 1996, pp. lxxxix-xc.

⁴⁹⁷ Cf. Salomon 1985, p. 474.

⁴⁹⁸ Véase el tercer capítulo de la tesina presente, 3.4.2. *El caballero de Olmedo*.

⁴⁹⁹ Cf. Barbieri 1863-1864, p. 246.

⁵⁰⁰ Véase Robledo 1989, pp. 49s.

⁵⁰¹ Las acotaciones escénicas son notas breves al margen de una obra teatral que no son enunciadas y describe las acciones de una escena. Alfredo Hermenegildo prefiere el término ‘didascalia’ para denominar las indicaciones que se dirigen a la puesta de escena. Remito a su artículo: HERMENEGILDO, Alfredo, “Los signos condicionantes de la representación: El bloque didascálico”, en GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T./ BAENA, Julio (ed.), *Critical essays on the literature of Spain and Spanish America*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, 1991, pp. 121-131.

BAR. Vaya de ausencia.
 ROS. ¿Hay aquí ausente algún ho[m]bre?
 BAR. No falta.
 FEL. Vaya otra cosa,
 y sea tono de Iuan Blas.
 ROS. Gran cantor.
 AL. No supo más
 Orfeo.
 FEL. ¡Ay, Octavia hermosa!

*Cantan los músicos. Salen Octavia, Beatriz y Damacio.*⁵⁰²

Aunque la acotación no diga explícitamente ‘cantan un tono de Juan Blas’, el diálogo de los personajes lo hace indudable.

Robledo no ve a Juan Blas como compositor de la música teatral, pero no rechaza la colaboración entre poetas y músicos en este sentido, admitiendo que las pruebas de música vocal profana compuesta para representaciones teatrales son raras, o mejor dicho, inexistentes.⁵⁰³

Además, Lope de Vega nombra a Juan Blas de Castro en *El peregrino en su patria* (1604), *La octava maravilla* (1609), *Santiago el Verde* (1615), *La prudente venganza* (1624) y *La Dorotea* (1632). La mención más temprana del compositor y músico, se encuentra en la comedia *La bella malmaridada*, fechado en 1596. En este año, Juan Blas reside y trabaja en Madrid, al servicio del príncipe y futuro rey, Felipe III. El protagonista Leonardo dice en la primera jornada de la comedia:

LEONARDO [...]
 Aquí corre lindo fresco,
 y vendrán mil a escuchar
 los músicos de Su Alteza,
 [...]
 cantan y dan dulce guerra,
 llevando el cielo en compás,
 a los tonos de Juan Blas,
 que es un ángel en la tierra
 [...]

⁵⁰² LOPE DE VEGA, *Los amantes sin amor*, Reproducción digital a partir de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, En Madrid, por Iuan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles..., 1620, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, fol. 18r. También citado por Robledo 1989, pp. 49s.

⁵⁰³ Cf. Robledo 1989, p. 49.

(Cantan dentro, en cuya ribera Albano.)⁵⁰⁴

Leonardo describe cómo los músicos de la majestad cantan los tonos del estimado Juan Blas de Castro. Puede ser que la acotación remita a un tono del título “En cuya ribera Albano”. No he podido encontrar, no obstante, semejante canción tras examinar las obras de Juan Blas recogidas por Robledo; ni los cancioneros musicales y teatrales, como los de Lope de Vega o de la Sablonara; ni lo incluye el NIPEM; y tampoco Umpierre se ocupa de esta acotación. De momento queda, pues, a oscuras, en el caso de que “En cuya ribera Albano” se trate de una composición de Juan Blas.

Más adelante, en la tercera jornada, se oyen de nuevo voces cantando dentro. La acotación, de momento no revela más información, pero el diálogo deja entrever – para mí, de forma sorprendente – que en este caso cantan, con letra de Lope de Vega, un tono de Palomares. Existen dos músicos con este nombre: Juan de Palomares, un compositor famoso, y Pedro de Palomares, tañedor virtuoso de la guitarra.⁵⁰⁵ Es un hecho que Juan Blas reemplaza a Juan de Palomares,⁵⁰⁶ al que Lope hace referencia en *La Dorotea*, como veremos más abajo; de ahí que sea muy probable que Lope de Vega esté haciendo referencia a Juan de Palomares. En el siguiente pasaje de *La bella malmaridada*, el protagonista Teodoro destaca el gran talento musical de Juan Blas y le pone por encima del ya fallecido Palomares.

(Cantan dentro.)

LEANDRO	¿Cantan?
JULIO	Bien es que repares.
TEODORO	Si es música, quiero oílla, que es de Lope la letrilla y el tono de Palomares.
ARTANDRO	¿No murió?
TEODORO	Sí, ya murió.
JULIO	El fue músico excelente.
TEODORO	Poco su falta se siente, adonde Juan Blas quedó.

⁵⁰⁴ VEGA CARPIO, Lope Félix, *La bella malmaridada*, Edición digital a partir de *Segunda Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Alonso Martín, 1610, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2003.

⁵⁰⁵ Cf. Subirá s.f., p. 76.

⁵⁰⁶ Cf. Subirá s.f., p. 76.

Como no es segura la fecha de fallecimiento⁵⁰⁸ de Palomares, no es posible decidir si el protagonista Teodoro habla de una muerte natural o artística. Suárez de Figueroa incluye a Palomares en el conjunto de los mejores guitarristas de su época, junto a Juan Blas de Castro y Vicente Espinel.⁵⁰⁹ Lope de Vega elogia a Palomares y Juan Blas de Castro juntos en la dedicatoria a Vicente Espinel de la obra ya citada *El caballero de Illescas*.⁵¹⁰

La polémica sobre Palomares y Juan Blas evidentemente existe. Lope expresa la competitividad de los músicos por boca de Dorotea en la novela homónima *La Dorotea*:

Dorotea. – Los versos, Celia, yo, y el tono, aquel excelente músico Juan de Palomares, competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que diuidieron entre los dos la lira, árbitro Apolo.⁵¹¹

En este fragmento, Lope de Vega no simplemente compara a Orfeo con su lira y Juan Blas con su tiorba entre sí, sino que más bien personifica al dios griego en el músico. El poeta incluso traslada a Juan Blas al mundo bucólico en sus novelas pastoriles, *Pastores de Belén* (publicada en 1612) y *La Arcadia*, en forma de la figura Bras o Brasildo.⁵¹²

La música de Juan Blas reúne las cualidades necesarias para el escenario del siglo XVII, en la medida en que sus tonos, preferentemente para cuatro voces, sirven de música de apertura de las comedias, tanto como siendo presentadas en el propio cuerpo de la comedia e intercalando los diálogos de los protagonistas.⁵¹³

Los tonos de Juan Blas, evidentemente, gozan de buena reputación en la corte, lo que muestra el alto número compilado en el Cancionero de la Sablonara.

⁵⁰⁷ Lope de Vega, *La bella malmaridada*, 2003.

⁵⁰⁸ Judith Etzion, entre otros, se basa en la datación de la comedia *La bella malmaridada* para datar la fecha del fallecimiento de Palomares antes del año 1596. Véase Etzion 1996, p. cxxv.

⁵⁰⁹ Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 413dcha.

⁵¹⁰ Véase p. 81.

⁵¹¹ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, CASTRO, Américo (ed.), Madrid: Renacimiento, 1913, p. 296 en <http://www.archive.org/stream/ladorotea00vega#page/295/mode/1up> (enero 2010).

⁵¹² Barbieri 1863-1864, p. 243.

⁵¹³ Cf. Subirá s.f., p. 77.

Solamente son superados en número por los de Mateo Romero.⁵¹⁴ El gran elogio de la música empleada en la representación teatral *El vergonzoso en palacio* (1621) de Tirso de Molina, asimismo, muestra el gran éxito de sus tonos: “[...] baste, para saber que fueron excele[n]tes el dar por autor de los tonos a Iuan Blas de Castro, único en esta materia, [...]”⁵¹⁵ Por desgracia, no ha sobrevivido ningún tono para esta comedia de Tirso de Molina.⁵¹⁶ Como ya hemos visto a lo largo del capítulo, es un destino que comparte con otros compositores; asimismo, han sobrevivido sólo veinte de los setecientos sesenta y un tonos de Juan Blas – cuidadosamente coleccionados por Felipe IV. Las composiciones, que Felipe IV ha guardado en el archivo del Palacio Real, serán aniquiladas por un incendio en 1734.⁵¹⁷

En el Coliseo del Buen Retiro de Madrid, en 1653, suena otro tono, presente en el Cancionero de la Sablonara: “Ya no les pienso pedir”, en el marco de la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón.⁵¹⁸ Beatriz canta la misma canción en *La desdicha de la voz*.⁵¹⁹ Para Robledo, no obstante, es anónimo y no atribuible a Juan Blas de Castro.⁵²⁰ Aparte de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón, otros dramaturgos, como Cristóbal Suárez de Figueroa, Antonio Hurtado de Mendoza y Luis Vélez de Guevara, mencionan a Juan Blas en sus obras teatrales o las adornan con sus tonos.

En cuatro cartas dirigidas al duque de Sessa, Lope de Vega pone de relieve su amistad con Juan Blas de Castro.⁵²¹ En todas las cartas, Lope intercede a favor de su amigo y lo pone por las nubes. Finalmente, Lope de Vega conmemora su amistad desde la juventud con el compositor y músico en el ‘Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro’ publicado en *La Vega del Parnaso*, en 1637. En el último

⁵¹⁴ Cf. Etzion 1996, p. xxix.

⁵¹⁵ MOLINA 1968, p. 77 citado por LAMBEA 2002. También citado por SERRANO, Antonio/ NAVARRO, Olivia (ed.), Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143, p. 128. También citado por Robledo 1989, p. 50.

⁵¹⁶ Cf. Etzion 1996, p. xxxi.

⁵¹⁷ Cf. Subirá s.f., p. 75. Véase también Robledo 1989, p. 58.

⁵¹⁸ Cf. Casares Rodicio, vol. 7, 2000, p. 521dcha.

⁵¹⁹ Cf. Etzion 1996, p. cvi.

⁵²⁰ Robledo 1989, p. 257.

⁵²¹ Cf. Robledo 1989, p. 36.

verso, Lope de Vega hace resaltar de nuevo la afición de Juan Blas al lenguaje musical porque cree alcanzarlo mejor cantando que llorando.

Que bien sé yo que no me oyrás, si lloro;
Que aunque era justo por tu ausencia el llanto,
Con más amor me escucharás, si canto.⁵²²

“Juan Blas de Castro, urger de la Cámara del rey Felipe Tercero”⁵²³ bajo el servicio de Felipe III y maestro de los músicos de cámara en la corte de Felipe IV: Juan Blas de Castro y sus tonos son conocidos particularmente en el ámbito cortesano. En 1605, el duque de Lerma organiza un banquete magnífico. Un cronista menciona al músico de cámara, Juan Blas, tocando la tiorba acompañado por otros guitarristas, y unos cantantes a cuatro voces interpretando “admirables tonos, al fin, como de Ju[a]n Blas”.⁵²⁴ Su popularidad fuera del palacio se debe, en primer lugar, a Lope de Vega. Como he mencionado, es el poeta quien comunica el talento del músico también al público burgués madrileño: a través del teatro. Del verso famoso “Si vivieren tus puntos tendré vida / si vivieren mis versos tendrás fama tendré vida”, finalmente, ha quedado sólo la fama de Lope de Vega.⁵²⁵ No obstante, los investigadores en el ámbito musicológico no se olvidan del talento musical de Juan Blas. Antonio Barbieri ha removido sus cenizas y José Subirá lo reconoce como el compositor más importante del siglo XVII, junto a Mateo Romero.⁵²⁶

III. La letra canta

1. Modos de cantar: polifonía, homofonía, monodía

A lo largo de la introducción a los cancioneros musicales, he mencionado varias veces a la ‘polifonía’ y a sus derivaciones. Sin duda, el término se refiere a una

⁵²² VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Elogio en la muerte de Ivan Blas de Castro*, Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2008.

⁵²³ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Ierusalén conquistada*, Madrid, 1609, libro XIX, fol 496v, citado por Robledo 1989, p. 34.

⁵²⁴ Citado por Robledo 1989, p. 33.

⁵²⁵ Cf. Barbieri 1863-1864, p. 246.

⁵²⁶ Cf. Subirá s.f., p. 75.

manera de cantar a más de una voz. Sin embargo, será necesario comentar esto más en detalle, puesto que el mundo científico español utiliza frecuentemente el término ‘polifonía’,⁵²⁷ cuando el alemán suele distinguir entre *Polyphonie* y *Homophonie*. Para evitar una confusión entre los lectores con conocimientos musicales quiero aclarar este aspecto.

El término ‘polifonía’ incluye a la vez dos estilos, que la lengua alemana suele distinguir estrictamente. Primero, el modo de una voz que guía y viene acompañada de otras voces o instrumentos se denomina en alemán *Homophonie*. La palabra española sería ‘homofonía’ pero casi no aparece en los tratados científicos. Segundo, el modo en que todas las voces o instrumentos tienen la misma importancia se denomina en alemán *Polyphonie*. Debido a que esta palabra no solamente se refiere al cantar a varias voces, la primera voz más bien se diferencia de la segunda, tercera, cuarta, etc., voz melódica y rítmicamente. El ejemplo característico para el estilo de la *Polyphonie* es un canon. Para aclarar de qué estilo se habla en español, utilizaré ‘polifonía contrapuntística’ siempre que me refiera explícitamente a la *Polyphonie*, o sea, la polifonía en la que todas las voces guían, independientemente una de otra. El término “contrapunto” rotundamente indica la oposición de una a otra voz. José Lopez-Caló concretizó la polifonía en una entrevista:

OM-En la música cantada, el texto es el que realmente contiene el mensaje. En la polifonía casi nunca se entiende este texto porque se simultanean distintas letras a la vez, una para cada voz. ¿Qué sentido tiene cantar algo que no se entiende?

J. L-C.-Propiamente habría que matizar la pregunta, mejor dicho, la palabra clave de la pregunta: “polifonía”, ya que esa pregunta se refiere a la polifonía contrapuntística, más aún a la basada en el contrapunto imitativo, y hay otros géneros de polifonía a los que no se le puede aplicar esa pregunta. [...]

Cuando los científicos hablan de la polifonía no se refieren automáticamente a la forma contrapuntística. Sin embargo, es común que estos dos estilos (homófono,

⁵²⁷ En las anotaciones del cancionero de Juan del Encina, los editores hablan de sus piezas polifónicas. Para ser más exacto, la mayoría son piezas homófonas como resuelve el anexo musical. Véase Jones/ Lee 1972, p. 8.

contrapuntístico) aparezcan en la misma canción y se entremezclen. Para ilustrar más, en el suplemento se encuentran ejemplos para los estilos introducidos (Cuadro (2) “Homofonía”; Cuadro (3) “Polifonía”).

Seguiré ocupándome de la polifonía en general porque resulta imprescindible en el ámbito teatral del siglo XVI y XVII. Los poetas recurren al cantar polifónico en sus obras, como por ejemplo en la siguiente acotación en la tercera jornada de *La serrana de la Vera*, de Lope de Vega:

Vienen baxando por lo alto Bartola, Turino, Antandro, y Coreuo
villanos, por agua, y cantando à quatro voces.

Gente baxa, estas montañas
me podran bien esconder.

Cantan.

Salteome la Serrana
junto al pie de la cabaña.

La Serrana de la Vera
ojigarça, rubia y branca [...] ⁵²⁸

Lope de Vega indica mediante la acotación (“*cantando à quatro voces*”) que los versos a continuación sean cantados a cuatro voces; o sea, se trata de una forma musical polifónica. Esto no significa necesariamente que las cuatro voces cantan al modo contrapuntístico. No obstante, es uno de los pocos ejemplos en que el hispanista francés, Noël Salomon, ejemplifica este canto como estilo expresadamente contrapuntístico.⁵²⁹ En los pocos recursos de los que dispongo (los tres volúmenes del cancionero musical de Lope de Vega de Miguel Querol Gavaldá; la transcripción de *Treinta canciones de Lope de Vega* por Jesús Bal; el NIPeM; las transcripciones de las obras musicales de Juan Blas de Castro por Luis Robledo) no pude encontrar una partitura correspondiente.⁵³⁰ Como no hay indicios patentes, no es posible respaldar a la afirmación de Salomon. Sin embargo, el hecho de que Lope de Vega indica el número considerable de cuatro

⁵²⁸ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La serrana de la Vera*, Reproducción digital a partir de *El Fenix de España Lope de Vega Carpio ...: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Miguel de Siles ..., 1617, h. 240-262. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/14100, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2009.

⁵²⁹ Cf. Salomon 1985, p. 476.

⁵³⁰ “Lope [...] nos proporciona también ejemplos de uso del estilo contrapuntístico en intermedios rústicos.” Salomon 1985, p. 476.

voces “dota a la escena de un aire de grandiosidad”,⁵³¹ lo que favorece ejecutar la instrucción ‘a cuatro voces’, al modo de la polifonía contrapuntística. Quizá la canción de *La serrana de la Vera* no sea el mejor ejemplo; no obstante, es ejemplar en tanto que muestra la ambigüedad de las acotaciones.

En el siglo XVI, el teórico musical Vincenzo Galilei (1520-1591) aconsejaba acompañar el canto solo con acordes simples para asegurar la supremacía de la línea melódica y hacer hincapié en el texto. Precisamente, la monodía es propicia para ser incorporada como técnica interpretativa de las canciones de las obras teatrales. La monodía no es puro invento del espíritu musical dominante en el Siglo de Oro. Tal como es significativo para el Renacimiento y sobre todo para el Barroco, es una reanudación de la forma musical de la Antigua Grecia: el término “monodía” deriva de una palabra griega en el sentido de canto solo, único. Este canto a una sola voz puede ser acompañado con la lira, la kithara o el aulos.⁵³² Un aspecto decisivo es que desde entonces la monodía servía para la expresión del estado de ánimo, de ahí que el estilo monódico sirva para el canto de lamentación en la tragedia griega.

El apogeo de la monodía tiene lugar en los años setenta y ochenta del siglo XVI en Florencia, donde se han formado academias como *Fiorentina*, la *Accademia degli alterati* y la *Accademia della crusca*, en que expertos debatían sobre el hacer cantar a la poesía. Uno de los musicólogos, Giovanni Battista Doni (c. 1593-1647) subdividió el estilo monódico en tres modelos: *stile narrativo*, *stile speciale recitativo* y *stile espressivo*. Él mismo dio ejemplos para estos modelos refiriéndose a la obra *L'Euridice favola drammatica*, de Jacopo Peri.⁵³³ El modelo que aquí interesa es el *stile espressivo*, puesto que es apropiado para expresar los sentimientos de un individuo – característica sustancial para una canción insertada en una obra teatral. El aspecto relevante es que Battista Doni relacionó la monodía con el teatro, al igual que otros teóricos de aquel tiempo, ya que ésta procede originalmente de allí como acabo mencionar. Sin embargo, si ahora analizase

⁵³¹ Alín/ Barrio Alonso 1997, p. 108.

⁵³² El aulos es un instrumento de viento, más exactamente, de lengüeta doble como la oboe.

⁵³³ *L'Euridice favola drammatica* (1597) por Peri hoy en día está celebrada como ópera más antigua todavía conservada.

estos tres modelos, pronto nos encontraríamos en medio del mundo de la ópera, alejándonos de la escenificación musical en un corral de comedias.

El hecho de que el bajo continuo (*basso continuo*) sirve de base de la canción de estilo monódico, es otro indicio de qué la monodía es apropiada para el teatro. Al contrario del contrapunto restrictivo, el bajo continuo cede mayor libertad al músico a la hora de acompañar la melodía. Mientras que el contrapunto es una voz que se contrapone melódica y rítmicamente a otra voz y de esta manera crea el estilo polifónico, el bajo continuo se somete a la melodía. Sin embargo, la técnica del bajo continuo también exige mayor conocimiento músico-teórico y habilidad improvisatoria.

Como he señalado más arriba, la monodía no necesariamente se restringe al canto de una sola voz; puede haber más voces cantando al unísono hasta en el intervalo de una octava. Es posible que el acompañamiento musical, como la guitarra o la vihuela sustituya a una voz o la doble.

Después de estas consideraciones sobre la polifonía en general, ahora quiero volver a la realidad musical en los corrales de comedias. En la mayoría de los casos los mismos actores son músicos pues no es de suponer que tengan un conocimiento músico-teórico a un nivel alto. “Sabemos que los villanos y los segadores que cantaban a veces no eran sino los mismos músicos disfrazados de villanos y segadores.”⁵³⁴ Cuando las compañías, que actúan también en los corrales, representan una comedia de Lope de Vega en el palacio, muy probablemente tienen a su disposición músicos y compositores formados del rey. Si estos músicos para algunos versos recurren a una composición de su amigo Juan Blas de Castro, seguramente diferenciaba en cuanto a la instrumentación y la calidad musical de aquella de un músico profano de la compañía de Agustín de Rojas en el corral.

Desde luego, el público que visita los primeros corrales de comedias, no tiene grandes expectativas en cuanto a una canción en escena. Muy al contrario a la música polifónica, que predominaba en cortes y palacios a partir de los Reyes Católicos, “al público le gustó volver a escuchar melodías sin complicaciones

⁵³⁴ Salomon 1985, p. 474.

refinadas”.⁵³⁵ Parece que el canto en el teatro parte de la polifonía complicada, en que no se entiende el texto porque se canta a campo traviesa – una tradición que viene de la iglesia, de las canciones franco-flamencas y el madrigal italiano –, y que fue menos practicado en el teatro español del Siglo de Oro. Predominan “formas polifónicas breves, de estructura simple contrapuntístico”.⁵³⁶ A lo largo del tiempo se transformó en un estilo homófono y a finales del siglo XVI y principios de XVII en la monodía, la que dio punto de partida para las arias y recitativos de la ópera.⁵³⁷ El cantante se fue convirtiendo en el centro del interés como protagonista dramático y el compositor tuvo que reunir las cualidades de composición de una música que reuniera los requisitos del texto.

2. La improvisación

La improvisación es una parte esencial de la representación teatral en el Renacimiento y Barroco.⁵³⁸ Las propias acotaciones de la nueva comedia dejan mucho espacio libre de interpretar.⁵³⁹ ¿Por qué pues no debería haber sido improvisada la música teatral? Hasta bien entrada el renacimiento, los músicos cultivan la improvisación en el sentido de que no utilizan partituras. El ejemplo más famoso de una ‘víctima de la improvisación’ es – ya en el Barroco – Johann Sebastian Bach cuando llega a la corte prusiana en 1747: el rey Federico II, el Grande, lo obliga sorprendentemente de improvisar sobre un tema que él le ha propuesto, para ponerle a prueba la técnica compositiva del músico.

Está demostrado que los instrumentalistas profesionales están versados en la teoría musical, apartir del siglo XV. Sin embargo, es imposible averiguar los méritos de cada uno que sea música en una compañía teatral.⁵⁴⁰ Según Pedrell, la improvisación generalmente exige “gran dominio en la composición, estar bien iniciado en los recursos del arte y dominar el instrumento [sic] sobre el cual se

⁵³⁵ Salomon 1985, p. 473.

⁵³⁶ Salazar 1938, p. 101.

⁵³⁷ Cf. Subirá, s.f., p. 76.

⁵³⁸ Cf. Weigand 1988, pp. 6s.

⁵³⁹ Cf. Rodríguez Cuadros 1998, p. 113.

⁵⁴⁰ Cf. MGG, vol. 4, 1996, pp. 555-557.

improvisa”,⁵⁴¹ como veremos más adelante. Pero debido a lo que he analizado en el primer capítulo y considerando las voces críticas – “Cantan tan mal, que su armonía se parece a los gritos de los niños pequeños.”⁵⁴² Quizás, Brunel no se refiera a la mala afinación de los instrumentos, como he afirmado en el primer capítulo, sino realmente a la mala armonización de las canciones – en cuanto al don musical de los actores e incluso de algunos músicos, dudo que en los tempranos corrales de comedias dispongan en general de actores a este nivel musical. Asimismo, los protagonistas de *La noche de San Juan* por Lope de Vega tematizan la música ratonera de los músicos:

DON JUAN	Música lleva al Prado.
TELLO	Los tres parecen gatos en tejado.
DON JUAN	Conozco aquel romance y quien le hizo.
TELLO	El tiplazo es lechón con romadizo.
DON JUAN	Serenos de Madrid cuasan catarro.
TELLO	El bajo ha sido jarro y agora tiene muermo, la tercera cruel canta de enfermo. ⁵⁴³

Es común que los músicos, especialmente los instrumentalistas, preparan un repertorio estándar de frases musicales, acordes, e incluso, melodías con el fin de facilitar la improvisación. Este tipo de improvisación se llama ‘improvisación libre’. En el ámbito teatral me parece muy probable una improvisación ensayado y sin partitura escrita, y no en último termino porque músicos ciegos son responsables para la instrumentación de canciones en el escenario. Tal como es el caso de los intérpretes ciegos de laúd, Jehan de Cordeval y Jehan Ferrand, que forman el conjunto de instrumentos de cuerda en la corte de Borgoña hasta 1435.⁵⁴⁴ La improvisación además parece hecha para las acotaciones en las comedias que suelen ser lacónicas, lo que voy a mostrar más adelante en este capítulo.

⁵⁴¹ PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Barcelona: Isidro Torres Oriol, cuarta edición, s.f., p. 228izq.

⁵⁴² Citado por Deleito Y Piñuela 1944, p. 199.

⁵⁴³ LOPE DE VEGA 1988, p. 122, V2215-2223.

⁵⁴⁴ Cf. MGG, vol. 4, 1996, p. 558.

En el caso de que el propio poeta fije un tono determinado y conocido para una escena,⁵⁴⁵ es muy probable que los instrumentalistas recurran a la ‘improvisación ligada’.⁵⁴⁶ el acompañamiento musical se realiza improvisando a base de una melodía preexistente. El buen instrumentalista tiene que cumplir las ‘reglas de marcha’ del contrapunto, una técnica compositiva, que hasta hoy en día desafían a los estudiantes de composición y musicología.

En el término improvisación figura también la ejecución de música incidental. Con este término se refiere a la música, o bien instrumental o bien cantada, para crear cierto ambiente o “subrayar una escena de especial intensidad dramática”⁵⁴⁷ en el fondo de una escena, o entre los actos.

3. La sobriedad de las acotaciones

El teatro de Lope de Vega da “entrada constante al elemento musical”⁵⁴⁸ en forma de tonos o danzas particulares y música instrumental:

[...] canciones, populares por común, ya en forma de piezas instrumentales, ora apropiadas para la danza, ora encaminadas a realzar la situación escénica con ese elemento sonoro que, a falta de decoraciones las más veces, por ser todavía general el uso de cortinas, aumentaba la ilusión de los espectadores.⁵⁴⁹

En la cita, Subirá describe a la música como elemento indispensable para provocar la ilusión teatral, bien en forma de música instrumental, o bien para acompañar danzas y canciones de géneros populares, como por ejemplo, el romance y el villancico. Asimismo, Díez Borque indica que la música es “componente fundamental para cumplir la función del espectáculo total a que tendía la representación”.⁵⁵⁰ realza pasajes importantes de la comedia; cree ambiente y la sensación de majestuosidad; produce sensación de misterio o

⁵⁴⁵ Véase el apdo. 3.4. de este capítulo.

⁵⁴⁶ Cf. MGG, vol. 4, 1996, p. 554.

⁵⁴⁷ GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid: Ediciones AKAL, S. A. 1997, p. 583.

⁵⁴⁸ Subirá 1945, p. 57

⁵⁴⁹ Subirá 1945, p. 57.

⁵⁵⁰ Díez Borque 1978, p. 284.

muestra lo sobrenatural y ajeno a la experiencia cotidiana.⁵⁵¹ Desde luego, tiene también funciones prácticas como muestran unos versos de *La celosa en sí misma* por Tirso de Molina:

*Sé sumiller de cortina,
Descubre aquesa apariencia,
Tocarán las chirimías;
Que en las tramoyas pareces
Poeta de Andalucía.*⁵⁵²

El sonido estridente de las chirimías sirve perfectamente para ahogar el ruido de la tramoya de manera que se mantiene la ilusión teatral.

Continuando la reflexión de Subirá, la música cumple con la función de “subrayar [la comedia], agilizarla y [...] añadir encantos nuevos a la simple recitación”.⁵⁵³ Valga como ejemplo, *La aurora en Copacabana* de Calderón cuando las cajas simulan el fragor de un terremoto, la acotación dice: “Terremoto y cajas a un tiempo”.⁵⁵⁴ La música teatral indica cambios en el lugar de la acción, “consigue elevar ciertos versos [...] dándoles una significación especial”⁵⁵⁵ y interviene para marcar una ocasión especial como una boda o una fiesta para darle el bienvenido a un rey y anuncia entradas y salidas de personajes importantes. Las entradas de reyes y emperadores suelen ser acompañadas del sonido de cajas y trompetas pero también de chirimías, una especie de clarinete, clarines y atapalillos.⁵⁵⁶ Los versos de Agustín de Rojas dan testimonio de ello en la “Loa XI” del segundo libro de *El viaje entretenido*:

⁵⁵¹ UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope Vega. A Study of Their Dramatic Function*, London: Tamesis, 1975.

⁵⁵² MOLINA, Tirso de, *La celosa en sí misma*, en *Comedias escogidas*, ed. HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, BAE, 5, Madrid: Atlas 1944, p. 137 citado por Varey 1987, p. 250.

⁵⁵³ Díez Borque 1978, p. 284.

⁵⁵⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, Reproducción digital a partir de *Quarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderon de la Barca ...*, En Madrid : por Ioseph Fernandez de Buendia, a costa de Antonio de la Fuente ...vendese su casa..., 1672, p. 313 [i.e. 331]-387. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/10638, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2009. Citado también por Ruano de la Haza 1994, 347.

⁵⁵⁵ Ruano de la Haza 1994, p. 346. En cuanto a esta función Ruano de la Haza menciona como ejemplo la obra *El purgatorio de San Patricio* de Calderón, en la que Ludovico Enio “arrepentido de sus muchos crímenes, se pregunta qué penitencia podría hacer que sea satisfacción de su vida y una voz cantada (“Dentro música”) le responde: “El purgatorio”.

⁵⁵⁶ Ruano de la Haza 1994, pp. 343-346.

Entra luego el galeón,
 llega al puerto y hace salva;
 disparan la artillería,
 todas las velas amainan.
 Recíbenle en la ciudad
 con grita, con algazara,
 chirimías, añafiles,
 clarines, pífanos, cajas,
 con sacabuches, trompetas,
 con fiestas, bailes y danzas,
 y, al fin, entra vitorioso,
 con gallardetes y flámulas.⁵⁵⁷

Como el pueta del siglo XV, Suero de Ribera reafirma “flautas, laúd y vihuela/ al galán son muy amigos”,⁵⁵⁸ la música funciona como “arma poderosa de combate en las batallas del amor”.⁵⁵⁹ En este sentido, Aldemoro actúa en la segunda jornada de la comedia *El maestro de danzar* de Lope de Vega, diciendo: “Ola, dame esta viguela,/ que ya lo reñido basta/ para lo que se ha de hazer.”⁵⁶⁰ Haciendo de maestro de danzar se entra a hurtadillas a la casa de Vandalino, padre de Florela, de la que se ha enamorado. Cantando y tañendo su “instrumento de amor”⁵⁶¹ intenta conquistar el corazón de ella. Se la explica como si fuese un ser que representa sus emociones: “Son las cuerdas los sentidos,/ que cinco cuerdas son,/ y es el laço el corazón/ que los prende, y trae perdidos./ La tapa imagino el pecho/ en que esta nima se quexa, de la puente hasta la ceja.”⁵⁶²

Al fin y al cabo, la música construía el mundo representado por la comedia y gozaba de un uso variado en los corrales del Siglo de Oro, por lo cual es casi imposible generalizar sus funciones. Remito a Umpierre, quien se dedicó a un

⁵⁵⁷ Rojas Villandrando, vol. I., 1977, p. 188.

⁵⁵⁸ citado por Casares Rodicio, vol. 6, 2000, p. 784.

⁵⁵⁹ Querol Gavaldá 2005, p. 33.

⁵⁶⁰ VEGA CARPIO, Lope Félix de, “El maestro de danzar” en *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España, dedicadas a don IVAN DE ROZAS* [...], con Privilegio en Madrid, por Melchor Sanchez, año 1653, localización: biblioteca nacional de Austria, Sign. *38.V.10.(3) Alt Prunk, fol.140r.

⁵⁶¹ Lope de Vega, *El maestro de danzar*, 1653, fol. 140r.

⁵⁶² Lope de Vega, *El maestro de danzar*, 1653, fol. 140r.

estudio detallado de las funciones de las canciones en las obras de Lope de Vega.⁵⁶³

Ahora bien, precisamos de indicaciones determinadas para reconocer la inclusión de música en una escena teatral. Sin embargo, no es habitual que aparezcan indicaciones exactas en cuanto a la música en la versión impresa de la obra teatral. Díez Borque incluso habla de una “pobreza musical” si solamente consideramos éstas.⁵⁶⁴ Especialmente, hablamos de las acotaciones de una comedia que son aquellos comentarios que se ubican o bien fuera, o bien dentro del texto dialógico de los personajes, y que reflejan la idea de que el poeta tiene que imaginarse la escena. No obstante, cualquier acotación que llegue a nuestro tiempo es un producto de múltiples consideraciones. Aparte del poeta intervienen, sobre todo, el autor de comedias y el impresor en la creación de acotaciones,⁵⁶⁵ lo cual es lógico considerando que Lope de Vega vendía con su comedia todos sus derechos, como ya mencioné en el primer capítulo de la tesina presente. Un poeta como Lope de Vega, que produce sus comedias a cadena,⁵⁶⁶ presenta unas hojas escritas a mano, con acotaciones más o menos precisas en cuanto a su escenificación. En fin, el autor de comedia y sus actores escenificarán la obra según su gusto y sus posibilidades. Una versión impresa solamente se produce cuando la comedia ya fue representada y cuenta como hecha.⁵⁶⁷

Valga como ejemplo el autógrafo de Pedro Calderón de la Barca, en donde al borde del diálogo, se encuentra la acotación “Las guitarras” tachada. Se puede considerar redundante porque al mismo tiempo dice Enrique: “Volviendo viene/ la tropa a nosotros” refiriéndose a la duquesa Flérida que pasea por el jardín con un grupo de músicos.⁵⁶⁸ Ahora bien, como el análisis grafológico de la línea no nos

⁵⁶³ Véase Umpierre 1975.

⁵⁶⁴ Díez Borque 1978, p. 284.

⁵⁶⁵ Cf. MORRÁS, María/ PONTÓN, Gonzalo, “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega”, en BLECUA, Alberto (ed.)/ SERÉS, Guillermo (dir.), *Anuario Lope de Vega*, Universidad Autónoma de Barcelona, Editorial Milenio, vol. 1, 1995, pp. 75-117, p. 76.

⁵⁶⁶ „Si [...] algunos piensan que las escribo por opinión, desengáñeles V.m.d. y dígaless que por dinero.” Carta de Lope de Vega de 1604, en Amezúa, Epistolario, III, p. 3, Carta núm. 1, citado por José María Díez Borque „Estudio preliminar“ en Lope de Vega, *El mejor alcalde el rey*, 1973, p. 30.

⁵⁶⁷ Cf. Lope de Vega, *El mejor alcalde el rey*, 1973, p. 22.

⁵⁶⁸ La primera acotación del autógrafo dice: “Los músicos en cuerpo con los sombreros en las espadas todas las damas con muletillas y sombreros detras Flérida [y] trayendola de la mano pasan por delante

lleva a resultados satisfactorios, tenemos que suponer que, o bien, el mismo poeta, o bien, el autor de comedias ha tachado la acotación para adecuar el texto a las circunstancias de su compañía. Sin embargo, en la mayoría de los casos el manuscrito original “se conservaría más o menos intacto en la caja fuerte de la compañía”⁵⁶⁹ y los cambios se realizan en las copias parciales de las del autor.⁵⁷⁰ En otros casos, “la irrespetuosidad para con el texto original”⁵⁷¹ es evidente al adaptar el texto a las circunstancias y a la esena.

En el capítulo “Acotaciones son trampas”, Michael Shurtleff, director experto de *castings* en Broadway, se lamenta sobre las informaciones abundantes de las acotaciones teatrales hoy en día. Él las entiende como negativas y prescindibles⁵⁷² y advierte al actor que debe concentrarse solamente en las indispensables. Siguiendo este pensamiento, es evidente que las acotaciones escasas no se deben a la malicia del poeta, sino a la confianza que otorga a la destreza interpretativa de los actores. Morrás y Pontón dicen asimismo que el poeta concede “en este punto un margen de libertad al director de la compañía”.⁵⁷³ Análogo a la acotación “los más que pudieren” (en un manuscrito) y “algunos soldados romanos desarmados”⁵⁷⁴ (en una edición impresa), presumo que la acotación “música” del propio Lope de Vega trataría de corresponder a las posibilidades de la compañía.

Finalmente, hay que considerar que “[e]l arte teatral es, por su misma naturaleza, un arte efímero”⁵⁷⁵ y su reconstrucción fiel es tan imposible como la de un concierto que Johann Sebastian Bach tocara ante el rey Federico II, el Grande.

del tablado [cantando] y entranse por la otra puerta detras [de los] salen Enrique vestido de camino y Federico y Fabio de cortesanos” CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, Biblioteca nacional de España, Mss. Facs/ 983, Madrid 28.2.1642, fol. 1r.

⁵⁶⁹ Ruano de la Haza 1988, p. 83. También citado por Morrás/ Pontón 1995, p. 76n6.

⁵⁷⁰ Morrás/ Pontón 1995, p. 76n6.

⁵⁷¹ Cf. Zamora 1961, p. 210.

⁵⁷² SHURTLEFF, Michael, *Erfolgreich vorsprechen: alles, was ein Schauspieler wissen muß, um die Rolle zu bekommen (Audition)*, Berlin: Alexander-Verl, 1999, p. 182.

⁵⁷³ Morrás/ Pontón 1995, pp. 85s.

⁵⁷⁴ Morrás/ Pontón 1995, p. 86.

⁵⁷⁵ Varey 1987, p. 9.

3.1. La acotación explícita

A continuación cito acotaciones tal como se hallan en las comedias de Lope de Vega:

La gran columna fogosa:

“Suenan música. Tírase una cortina. Vese un polar de fuego [...]”⁵⁷⁶

El serafín humano:

“descúbrase con música un árbol, en cuyo tronco esté echado San Francisco, como que el árbol le salga del pecho; a los lados tenga sus ramas [...]”⁵⁷⁷

Lo fingido verdadero:

“con música, se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y, por las gradas de este trono, algunos mártires”⁵⁷⁸

Los ejemplos muestran que las acotaciones aportan poca información en cuanto a la música (“Suenan música”, “con música”). A veces son más exactos e indican instrumentos específicos, como en el segundo acto de la comedia *Amar, servir y esperar*: la acotación “*música guitarra, sonajas y bulla*”⁵⁷⁹ introduce al tono “Salen de Valencia/ Noche de San Juan”. Para una escena guerrera en la comedia lopesca *La campana de Aragón*, la acotación pide que suene la caja, un cierto tipo de tambor:

Empiézase la comedia con ruido de cajas y batalla, Moros que salen huyendo, y Cristianos tras ellos, y descúbrase Santiago a caballo, armado, en lo alto, y Moros heridos a los pies.⁵⁸⁰

Mercedes de los Reyes Peña atribuye este tipo de acotaciones escénicas a las explícitas: breves indicaciones al borde del texto dialógico de los protagonistas.⁵⁸¹

⁵⁷⁶ Citado por Ruano de la Haza 1994, p. 452.

⁵⁷⁷ Citado por Ruano de la Haza 1994, p. 455.

⁵⁷⁸ Citado por Ruano de la Haza 1994, p. 460.

⁵⁷⁹ Citado por Díez Borque 1978, p. 284 y también por Alín/ Barrio Alonso 1997, p. 106.

⁵⁸⁰ Citado por Ruano de la Haza 1994, p. 346.

⁵⁸¹ Cf. REYES PEÑA, Mercedes de los “Sobre acotaciones en el Códice de autos viejos” en DIAGO/ FERRER (ed.) 1991, pp. 13-35, p. 14. Alfredo Hermenegildo presenta una clasificación más distinguida de las didascalías, que incluye también a las acotaciones. Lamentablemente no pude incluir este artículo en el cuerpo de mi tesis porque ya había finalizado mis investigaciones. Como merece mayor atención, me lo guardo para mi tesis.

3.2. La acotación implícita

No solamente en las acotaciones se encuentran alusiones a la presencia de música, sino también a través del propio texto se puede averiguar cuándo es necesario que aparezcan músicos para completar la acción dramática. Valga como ejemplo la obra *Porfiando vence Amor*, en cuya tercera jornada se desarrolla la siguiente escena:

ALEJANDRO.	Los músicos, ¿han venido?
ARMINDO.	Si, Señor.
ALEJANDRO:	¿Cantarán?
LEONARDO:	Si.
ALEJANDRO:	Cantad, mientras lloro aquí Mal pagado y bien perdido.
MÚSICOS [cantan]:	No estuvo bien en lo cierto. quien llamó muerte a la ausencia; que no ha menester paciencia un hombre después de muerto.
ALEJANDRO:	Buena, aunque antigua. [...] Bien entonces se escribía. ⁵⁸²

Los comentarios de Alejandro y Leonardo bastan para indicar que unos músicos, que posiblemente aparecen en el mismo tablado, cantan.⁵⁸³ Aquel tipo de acotaciones, que se integran dentro del propio texto dialógico de los protagonistas, se llaman, según Reyes Peña, acotaciones insertas o implícitas.⁵⁸⁴

3.4. Tonos insertados

Es curioso que el *Cancionero Teatral de Lope de Vega* consta de una cuarta parte de canciones no cantadas: se encuentran “glosad[a]s, embedid[a]s o, sencillamente, aludid[a]s”⁵⁸⁵ en sus comedias. Sin embargo, según el musicólogo Rui Vieira Nery, más de la mitad de las comedias y autos de Lope de Vega incorporan “referències específiques a cançons concretes”,⁵⁸⁶ y Umpierre revela

⁵⁸² Citado por Díez Borque 1978, p. 285.

⁵⁸³ Querol Gavaldá no registra esta canción en *El cancionero musical de Lope de Vega* (t. II, 1987) y los editores del *Cancionero teatral de Lope de Vega* advierten que no hayan podido localizarla. Véase Alín/ Barrio Alonso 1997, p. 335.

⁵⁸⁴ Véase Reyes Peña en Diago/ Ferrer 1991, p. 14.

⁵⁸⁵ Alín/ Barrio Alonso 1997, p. VIII.

⁵⁸⁶ <http://www.alia-vox.com/cataleg.php?id=42>, noviembre 2009.

que al insertar una canción determinada, no solo le puede dar título a la comedia, sino que ésta tiene importancia para escenas centrales y le atribuye mayor peso dramático.⁵⁸⁷ Como he mostrado en el segundo capítulo, Lope de Vega forma sus comedias a base de romances y también inserta canciones populares para facilitar al espectador el acceso a los acontecimientos en el escenario y hacerlo “dueño del misterio”.⁵⁸⁸ A continuación, he elegido tres tonos insertados en las comedias de Lope de Vega, de los que todavía se conservan partituras. Fragmentos de éstas se pueden consultar en el suplemento de la tesina.

3.4.1. “Por la puente, Juana”

En la tercera jornada de la comedia *Por la puente, Juana*, don Diego pregunta a los músicos si conocen el tono popular “Por la puente, Juana”. Antes de citar el pasaje, me parece interesante señalar la razón por la que Lope de Vega inserta esta canción popular. El Marqués, acompañado por don Diego, Estéban y músicos, espera a la orilla en un barco a doña Juana. Don Diego, temiendo que doña Juana acepte la invitación del Marqués a su barco, quiere advertirla de embarcarse. Estando en la presencia del Marqués no ve otra posibilidad que recurrir a la canción popular “Por la puente, Juana”.⁵⁸⁹ Así, logra transmitir su mensaje en secreto, aun cuando doña Juana ignora la advertencia. La ironía dramática se intensifica cuando el desprevenido Marqués enardece a los músicos de cantar la canción.⁵⁹⁰

DON DIEGO	¡Ay Dios!, si podré avisarla, ¿con qué ocasión le diré el peligro que la aguarda?
JUANA	Esta es famosa ocasión para que tome venganza de don Diego, a seor Marqués, ¿quiere llevarme?

⁵⁸⁷ Umpierre 1975.

⁵⁸⁸ Zamora Vicente 1961, p. 214.

⁵⁸⁹ Cf. Umpierre 1975, p.54.

⁵⁹⁰ En el capítulo siguiente me dedicaré a la escenificación de esta misma escena de la comedia.

MARQUÉS	Entra, salta.
DON DIEGO	Señores músicos, ¿saben la letra que agora se canta: Por la Puente, Juana, que no por el agua?
[MÚSICOS]	Sí sabemos.
DON DIEGO	Sepan que es al propósito estremada.
JUANA	Muy bien entiendo a don Diego; mas soy mujer y agraviada, hoy me vengo de sus celos, entro.
MARQUÉS	Pues moved las Palas, y vosotros id cantando eso de la puente, Juana.
[MÚSICOS]	(Cantan.) Por la puente, Juana, que no por el agua. ⁵⁹¹

Cuando se introduce una canción, como en el ejemplo “Por la puente, Juana”, Lope de Vega no inserta toda la letra, sino indica solo el íncipit o el estribillo de la pieza musical.⁵⁹² Y es que, ¿para qué insertar toda la letra con la melodía de un cantar que todos en la época conocen? Sin embargo, cuanto más cortos son los indicios de una canción insertada, tanto más estimula el instinto detectivesco del investigador. En estos casos no es posible decir si los protagonistas cantan solamente los versos indicados en el escenario o la canción entera. Existen dos versiones de la canción “Por la puente, Juana”, transcritas por Jesús Bal Y Gay y Miguel Querol Gavaldá.⁵⁹³ La versión posterior es para canto y acompañamiento

⁵⁹¹ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Por la puente, Juana*, Edición digital a partir de *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio...* En Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño..., 1635, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

⁵⁹² Cf. Querol Gavaldá, t. II, 1987, p. 19.

⁵⁹³ Cf. Bal Y Gay 1935b, pp. 93-96 y Querol Gavaldá, t. II, 1987, pp. 112-115.

musical (el bajo) del tonadillero famoso Don Blas de Laserna (bautizado 1751-1861).⁵⁹⁴ La primera es anónima y se encuentra en el *Cancionero de Turin* con copla y el estribillo, cuyo primer verso indica Lope en el íncipit. Está transcrita para tres voces (tiple, alto y tenor). Desde luego, siempre se ha de comprobar dónde reside el sentido de cantar toda la canción: la letra de esta última versión consta de sesenta y dos líneas.⁵⁹⁵

3.4.2. “Canto llano del caballero”

La mayoría de los espectadores está familiarizada con el destino de don Alonso, caballero de Olmedo, porque en el siglo XVI aparece un tono con esta temática.⁵⁹⁶ El hecho de que el compositor Antonio de Cabezón componga unas diferencias sobre la melodía del tono, atestigua su alto grado de popularidad. La partitura con el título “Diferencias sobre el canto llano del caballero” se encuentra en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* impresa en Madrid, en 1578.⁵⁹⁷ Es de especial interés musicológico que estas diferencias son las primeras variaciones compuestas en el mundo, según afirma Jesús Bal Y Gay.⁵⁹⁸ Lope de Vega se aprovecha de la popularidad del tema y del tono insertándolo en la comedia *El caballero de Olmedo* (fecha hacia 1622)⁵⁹⁹ y de este modo muestra su relación con su actualidad, e incluso, con lo genuinamente español:

Si a esto añadimos que la canción la hemos cantado en la escuela y que los pinares donde Don Alonso muere existen todavía, vemos cómo Lope es todavía nuestro, nacional, popular, voz entera de cada circunstancia.⁶⁰⁰

Al insertar este tono “establece enseguida el contacto con el público de los corrales”.⁶⁰¹

⁵⁹⁴ Cf. KLEINERTZ, Rainer, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert, II: Ópera, Comedia und Zarzuela*, Edition Reichenberger, Kassel: 2004, p. 164.

⁵⁹⁵ Bal Y Gay 1935b, pp. 94s. Véase también Stein 2002, p. 33n82.

⁵⁹⁶ Cf. Zamora Vicente 1961, p. 267.

⁵⁹⁷ Cf. VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El villano en su rincón y Las bazarrias de Belisa*, ZAMORA VICENTE, Alonso (ed.), Espasa-Calpe, Madrid ²1970, p. 8.

⁵⁹⁸ Cf. Bal Y Gay 1935b, p. 106. Véase también Zamora Vicente 1961, p. 268.

⁵⁹⁹ Cf. Zamora Vicente 1961, p. 269.

⁶⁰⁰ Zamora Vicente 1961, p. 214.

⁶⁰¹ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El caballero de Olmedo*. Edición, introducción y notas de Joseph Pérez, Madrid: Castalia 1970, p. 13.

Primero, el protagonista don Alonso ignora la advertencia enunciada en la primera jornada: “No os vais, don Alonso, a Olmedo/ quedaos agora en Medina”.⁶⁰² Las palabras de Fabia al final de la primera jornada no solamente suenan prometedores a la hermana de Inés (la dama en que está enamorado don Alonso) sino también a nuestros oídos

Déjame a mí tu suceso.
Don Alonso ha de ser tuyo;
que serás dichosa espero
con hombre que es en Castilla
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.⁶⁰³

No obstante, a los espectadores del Siglo de Oro Fabia quitan toda esperanza enunciando los últimos versos que a la sazón eran “sobradamente conocid[o]”⁶⁰⁴ porque pertenecen al *Baile del caballero de Olmedo*, cuyo cantarcillo cuenta su destino triste e inevitable. En la melodía de este baile se basan las diferencias para tecla de Cabezón.⁶⁰⁵ Esta se citará cantando en el tercer acto por un presunto labrador, cuya voz escucha don Alonso:

DON ALONSO [...]
 Qué escuridad! Todo es
 horror, hasta que el Aurora

 [Toca]

 en las alfombras de Flora
 ponga los dorados pies.
 Allí cantan. ¿Quién será?
 Mas será algún labrador
 que camina a su labor;
 Lejos parece que está,
 pero acercándose va.
 Pues ¿cómo? ¿Lleva instrumento
 y no es rústico el acento
 sino sonoro y süave?
 ¡Qué mal la música sabe,
 si está triste el pensamiento!

⁶⁰² Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, 1970, p. 39, V133-134.

⁶⁰³ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, 1970, p. 76, V882-886.

⁶⁰⁴ Alín/ Barrio Alonso 1997, p. 227.

⁶⁰⁵ Cf. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, 1970, p. 8.

*Canten desde lejos en el vestuario, y
véngase acercando la voz,
como que camina.*

VOZ

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.⁶⁰⁶

El pasaje arriba citado muestra las acotaciones que Lope de Vega deja como herencia a los directores de teatro contemporáneos: efectivamente, las acotaciones se limitan a las informaciones “*toca*” y “*canten*” en cuanto a la música. Por la voz de Alonso, el lector puede deducir que escucha un instrumento de música, pero Lope de Vega no determina un instrumento en particular. En el caso de la escenificación de la compañía teatral Teatro Corsario, que visité el 5 de mayo de 2010 en el Teatro Principal de Burgos, el director de teatro Fernando Urdiales decidió que el público escuchara una guitarra. Es lógico que el director utilizara las diferencias de Cabezón como música de fondo. Asimismo, es probable que un vihuelista o guitarrista del siglo XVI y XVII conozca estas diferencias y las toque en la escena arriba citada. Además, se ha conservado la melodía del tono en el *Cancionero de la Sablonara*.⁶⁰⁷

3.4.3. “Madre, la mi madre”

Para empezar, Cervantes introduce al lector a la letra de “Madre, la mi madre”, “unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla”,⁶⁰⁸ en su novela *El celoso extremeño*. En cuanto Loaysa tiene la guitarra en sus manos, las mujeres empiezan a bailar y la dueña a cantar, ahora más segura de sí misma que de su dulce canto presenta la letra entera de la canción a través de su boca. Se trata de una seguidilla, una forma literaria que es propicia a ser musicalizada. El novelista Francisco Lugo y Dávila describe la tradición popular de cantarla humorísticamente:

⁶⁰⁶ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, 1970, pp. 146s, V2357-2376.

⁶⁰⁷ Salomon 1985, p. 474.

⁶⁰⁸ Cf. Stein 2002, p. 30.

Vayan las seguidillas de las de ahora... donde sale uno otro entra, y tocando el pandero una, y rasgando otra la escoba, y la otra, dando con una cañuela en los ladrillos... cantaron...⁶⁰⁹

Cervantes no solamente pone el incipit del tono, sino cuatro coplas. Además, las cita en la tercera jornada de la comedia *La entretenida*.⁶¹⁰ Sin entrar en detalles, quiero indicar que la letra de la comedia coincide con la de la novela, pero de otro orden de las estrofas y omitida la segunda.⁶¹¹

Por la gran difusión del tono, podemos encontrar el tono glosado en la comedia *El mayor imposible* (1615) de Lope de Vega.⁶¹² El asunto de la comedia *El mayor imposible* es el instinto protector del protagonista Roberto hacia su hermana, Diana. Para la reina Antonia es ‘el mayor imposible’ guardar a una mujer contra su propia voluntad, mientras que Roberto cede toda responsabilidad de guardar bien a una mujer respecto a la obligación de un hombre honrado. La reina quiere convencerle de lo contrario a Roberto y manda a Lisardo a conquistar a Diana. Roberto entretanto quiere casar a su hermana con su amigo Feniso y la encierra en su cuarto. Pero Diana dice firmemente a su criada: “Ven conmigo,/ donde despacio te hable;/ que el imposible mayor/ de cuantos el mundo sabe,/ es guardar una mujer,/ si ella no quiere guardarse”.⁶¹³ Ramón le ofrece su ayuda a Diana y le propone invitar a Roberto y Feniso a su cuarto para cenar. Unos músicos deben cantar para distraer a sus invitados, de manera que Lisardo pueda entrar a escondidas.

En la cena, Diana sugiere a los músicos que canten algo. Los músicos empiezan a cantar, indicando que se trata de “una letrilla,/ aunque no es nueva, diremos”.⁶¹⁴

⁶⁰⁹ LUGO Y DÁVILA, Francisco, *Teatro popular* (Madrid, 1622) citado por Stein 2002, p. 3.

⁶¹⁰ Cf. Stein 2002, p. 30.

⁶¹¹ Véase CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La entretenida*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2001.

⁶¹² Cf. Stein 2002, pp. 30s. El tono se encuentra también en la comedia *El aldegüela* (aprox. 1612). Atribuida a Lope de Vega, Alín/ Barrio Alonso 1997, p. 146 señala la “incierto autenticidad” de esta comedia.

⁶¹³ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El mayor imposible*, edición digital a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, V1071-1076.

⁶¹⁴ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El mayor imposible*, 2003, V882-883.

MÚSICO

Estad atento:
«Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo
mal me guardaréis».

ROBERTO

Necia letra.⁶¹⁵

Está claro que a Roberto no le gusta la letra de esta canción por su opinión contraria en este asunto. Aunque parezca estar ya pasada de moda, Lope de Vega inserta esta canción porque su letra refleja la opinión de Diana.⁶¹⁶ Al contrario de Cervantes, solamente pone el incipit de la canción, que llamaré ‘estribillo’. El diálogo sugiere que los músicos canten el tono, pero no sabemos si también cantan coplas ni en qué modo lo interpretan. Para llegar a saber más sobre la instrumentación, nos ayudaría consultar una partitura. Disponemos de dos versiones que pueden servir de inspiración para la instrumentación:⁶¹⁷

Versión del Cancionero de Turín:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
no me guardaréis.

Versión de Rimonte:

Madre, la mi madre,
guardarme queréis,
mas si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

La versión del cancionero es anónima y empieza a modo homófono de tres voces siguiendo los primeros dos versos; luego desemboca en un canto contrapuntístico para los últimos dos versos. Al estribillo le sigue una copla a modo homófono para tres voces.⁶¹⁸

El compositor Pedro Rimonte introduce el estribillo a dos voces y lo desarrolla a modo contrapuntístico a cinco voces, lo que Bal Y Gay denomina ‘responsión’. Esta versión del estribillo, que fue publicada en el *Parnaso español de madrigales y villancicos* (1614), sin duda es la más elaborada.⁶¹⁹ Es muy

⁶¹⁵ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El mayor imposible*, 2003, V894-899.

⁶¹⁶ Cf. Alín/Barrio Alonso 1997, p. 66; Cf. Stein 2002, p. 31.

⁶¹⁷ Cf. Querol Gavalda 2005, 88. Véase también Bal Y Gay 1935b, pp. 78, 81; Stein 2002, pp. 31-33; 413-415.

⁶¹⁸ Véase la partitura en Querol Gavalda, t. I, 1986, p. 56-58 y en Bal Y Gay 1935b, p. 78-80.

⁶¹⁹ Véase la partitura en Bal Y Gay 1935b, p. 81-86 y suplemento cuadro (10).

probable que un instrumento acompañe esta canción, preferentemente un instrumento de tecla o un arpa.⁶²⁰

Ambas versiones no lograron esconder su base común: los musicólogos Gavaldá y Bal Y Gay reconocen una simple melodía “popularísima”.⁶²¹ Debido a las “exigencias del contrapunto”,⁶²² la melodía original sufría transformaciones; no obstante, Gavaldá la reconstruyó:⁶²³



Las letras se distinguen solamente en el segundo y tercer verso. Si ahora comparamos las letras con la de la comedia, resulta que Lope de Vega se pudo haber basado en la versión del *Cancionero de Turín*. Sin embargo, queda a oscuras si ésta realmente ha servido como música en la representación en el corral o bien, si los músicos han cantado simplemente la ‘melodía popular’, semejante a la transcripción de Gavaldá.

Dispongo de una grabación en el disco *Canciones y danzas de España. Songs and Dances from the Time of Cervantes (1547-1616)*, bajo la dirección de Jordi Savall. La versión instrumentada se basa en la composición de Rimonte: voz solista con vihuela de mano, violas da gamba, violone y flauta. A primera vista el modo de instrumentación de Jordi Savall se aleja del probable sonido original, pero en realidad, solamente reemplaza las cinco voces por cuatro instrumentos y una voz.

El tono “Madre, la mi madre” sirve también como ejemplo para una canción glosada, puesto que Lope lo usa de esta manera en la tercera jornada de la

⁶²⁰ Cf. Bal Y Gay 1935b, p. 109.

⁶²¹ Bal Y Gay 1935b, p. 108.

⁶²² Querol Gavalda 2005, p. 88.

⁶²³ Véase Querol Gavaldá 2005, p. 88.

comedia *Los melindres de Belisa*.⁶²⁴ Entre otras fuentes literarias, el tono “Madre, la mi madre” aparece mencionado en una compilación de literatura sapiencial en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), de Gonzalo Correas; en la “Novela siete” de la colección *Teatro Popular: novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo* (1622), con el título “Del andrógino”, de Francisco Lugo y Dávila. Un poco más tarde la tonada aparece en la segunda jornada de la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* de Calderón.⁶²⁵

REY

Cantad.

LESBIA

Mucho de oíros holgamos.

CLORI

Pues, ¿qué habemos de cantar?

REY

Aquel tono de los gamos.

(Vanse el REY y los demás, y cantan dentro.)

MÚSICA

Madre la mi madre:
guardas me ponéis;
que si yo no me guardo
mal me guardaréis.⁶²⁶

Según la acotación se escucha esta canción desde dentro, después de que el rey ha mandado a los músicos a cantar. El estribillo indicado corresponde también a la letra del *Cancionero de Turín* y tampoco revela el número de cantantes o el acompañamiento instrumental. Generalmente, Calderón indica intervenciones vocales con la palabra “músicos” o “música”. No obstante, “música” también puede referirse a una capilla de cantantes sin o con acompañamiento instrumental.⁶²⁷

⁶²⁴ Cf. Stein 2002, p. 30.

⁶²⁵ Cf. Stein 2002, p. 30s.

⁶²⁶ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Céfalo y Pocris*, edición digital a partir de *Novena parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas, publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Por Francisco Sanz, 1691, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

⁶²⁷ Cf. Querol Gavaldá 1981, p. 44.

3.4.4. “Cómo retumban los remos”

La canción “Cómo retumban los remos” aparece insertada en el primer acto de la comedia *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, de Lope de Vega.

<i>Grita, y alegría dentro, y canten, con sonajas.</i>	<i>Mus. Despertad señora mia, despertad, porque viene el Alua de señor san Iuan.</i>
<i>Mus. Salen de Valencia, noche de san Iuan, mil coches de damas al fresco del mar.</i>	<i>Con. Caualleros van viniendo, a cauallo algunos van.</i>
<i>Con. Bien responden las orillas;</i>	<i>Yn. Correràn? Cof. No correràn;</i>
<i>Cof. El Eco aprende a cantar.</i>	<i>Con. Algunos voy conociendo.</i>
<i>Efc. por Dios que estoy por baylar, segun haze el son cosquillas.</i>	<i>Cof. Don Francisco, y don Luys son los de pardo, y morado.</i>
<i>Mus. Como retumban los remos madre en el agua, con el fresco viento de la mañana.</i>	<i>Con. Quien es aquel de encarnado?</i>
<i>Efc. Harto mejor retumbaràn al fresco vino sutil los remos de vn buen pernil, o nunca de agua cantaran.</i>	<i>Yn. El Capitan don Dionis. Galan viene de pajizo don Alonso. Cof. Está heredado.</i>
	<i>Con. Al galan de lo leonado mi color le satisfizo.</i>
	<i>Yn. Trompetas ay en el mar.</i>
	<i>Yz Ef.</i>

Arriba muestro el facsímil del año 1619,⁶²⁸ para recibir informaciones sobre la práctica de ejecución de la canción. No obstante, es difícil reconstruir cómo pudo haber sonado este romance que ‘los músicos’ cantaban en escena. La acotación dice: ‘Grita, y alegría dentro, y canten con sonajas.’ Lope de Vega prescinde de información sobre el número de músicos. No menciona otros instrumentos que ‘sonajas’.⁶²⁹ La comedia pone solamente la primera estrofa del romance, pero no sabemos si entonces los músicos cantaron toda la letra o si se limitaron a la premisa corta del autor.

⁶²⁸ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, microfilm de *Comedia famosa de Las flores de don Ivan, y rico y pobre trocados*, perteneciente a *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez..., 1619, ff. 165r-188r. Localización: Biblioteca Nacional (España), sig. R-14105. Ed. facsímil., Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2007, folia 170r.

⁶²⁹ La sonaja consta de discos de metal colocados en un aro de madera. Los romanos llamaron a este instrumento *crepitaculum*, hoy es conocido como ‘panderete’. Cf. Querol Gavaldá 2005, p. 197. Es el instrumento típico que usan los bailarines de la chacona. Cf. Becker 1989, p. 184.

En el disco *Entremeses del Siglo de Oro. Lope de Vega y su tiempo*, Jordi Savall incluye el tono bajo el título “Romance: Cómo retumban los remos”. José Alín menciona el presunto ‘romance’ en el *Cancionero teatral de Lope de Vega*, enumerándolo como seguidilla. Asimismo, aparece en la compilación de *Treinta canciones de Lope de Vega*, de Jesús Bal, quien no incluye romances, salvo unas excepciones, de las cuales “Cómo retumban los remos” no forma parte. Estamos ante el problema en que, siguiendo el aspecto literario se puede hablar de una seguidilla y según el aspecto musical de un romance. Por lo tanto, propongo una vez más utilizar el término ‘tono’, también hablando de la obra musical de “Cómo retumban los remos”.

La letra aparece aparace en el *Cancionero de Turín*:

Cómo retumban los remos
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana.

Cómo retumban los remos 5
d’oro y marfil
con el fresco viento
del señor San Gil.

Cómo retumban los remos
d’oro y cristal 10
con el fresco viento
del señor San Juan.

Cómo retumban los remos
de plata y oro
con el dulce nombre 15
del bien que adoro.⁶³⁰

Bajo la dirección de Jordi Savall, la cantante, Montserrat Figueras, interpreta la canción tal como muestra mi transcripción esquemática de la grabación:

<u>Preludio</u>	: Cómo retumban los remos : Cómo retumban los remos : madre, en el agua, : : <i>con el fresco viento</i> : <i>fresco viento</i> : <i>de la mañana</i> : <i>con el fresco viento</i> <i>de la mañana.</i>	}	versos en función de estribillo E
------------------------	---	---	--

⁶³⁰ Véase Alín/ Barrio Alonso 1997, pp. 30s.

1ª estrofa	Cómo retumban los remos : d'oro y marfil : con el fresco viento : del señor San Gil. : : <i>con el fresco viento</i> : <i>fresco viento</i> : <i>de la mañana</i> : con el fresco viento de la mañana.	} E
2ª estrofa	Cómo retumban los remos : d'oro y cristal : con el fresco viento : del señor San Juan. : : <i>con el fresco viento</i> : <i>fresco viento</i> : <i>de la mañana</i> : con el fresco viento de la mañana.	} E

La transcripción muestra claramente los cambios que se realizan a la transformación a la música: Jordi Savall prescinde de la cuarta estrofa que originalmente forma parte de la seguidilla en el *Cancionero musical de Turín*. La primera estrofa se convierte en una introducción o un preludio con estribillo, como acabo de nombrar los primeros versos de la canción, por ser los últimos dos versos siempre repetidos después de cada estrofa. En cuanto a la melodía, Jordi Savall parte de la partitura de un autor anónimo, de un manuscrito de *Romance y letras a tres voces* en la Biblioteca Nacional de Madrid. Así, conforme al significado del texto ‘retumban los remos’, bien se puede imaginar que con las sonajas, Lope de Vega quiere imitar el ruido de los remos a través de la música. Es decepcionante que la grabación de Jordi Savall no cumple con esta intención, ya que deja interpretar la letra a través del canto solista de una mujer, guitarra y *viola da gamba*; ni siquiera utiliza tambores para acentuar el significado del texto.

4. Los instrumentos musicales en la comedia

En el primer capítulo de mi tesina he mostrado que la elección de instrumentos musicales para la escenificación musical es variada ya desde la Edad Media.

Especialmente en la corte española se usan variados instrumentos. En el inventario de instrumentos musicales del año 1602 están escritos los siguientes:

Cornetas de marfil, sacabuches de plata, chirimías de marphil, clavicordios, pífanos, bajones grandes, chirimías grandes de madera de Alemania, pífanos de Alemania, cornetas de madera de Alemania, contrabajo de chirimía de Alemania, Dulçayna de madera de box, Cornamusas de madera de Alemania, laudes, vihuelas de arco grandes, clavicordios, fagotes, cuatro violones de China, vigüelas, tiorvas, bandurrias...⁶³¹

Las festividades cortesanas siempre exponen gran participación de música instrumental. En 1605, se celebró el bautizo del hijo de Felipe III en Valladolid acompañado por chirimías, violines, oboes y coros:

Una fanfarria de chirimías anuncian el comienzo de las festividades a que responden los músicos, divididos en dos coros. Cuando el telón se abre, aparecen doce violinistas en prendas costosas. Les siguen ocho ministriles, que tocan el oboe Inglés.⁶³²

En 1622 se montó otro espectáculo palaciego del que tenemos la siguiente información:

Remóntase a 1622 la primera función palaciega de que se conservan detalles bien curiosos: un cuarteto de ninfas fué acompañado por vihuelas y tiorbas; después cantó unaredondilla 'la música de la Capilla Real, con tanto extremo diestra', ierrumpiéndola 'un clarín que con agradables quiebros' anunciaba la salida de Amadís; además de los instrumentos citados hubo trompetas, chirimías, violones, laúdes, flautas, bajoncillos y guitarras', habiendo sido compuesta la música por el maestro de la Real Capilla, quien, según le testimonio de un contemporáneo, supo juntar 'la novedad de Palomares, la blandura de Jan Blas y el espíritu de Alvaro'.⁶³³

En el ámbito religioso se usan el clavicordio, el órgano y el clavecín a partir de la segunda mitad del siglo XV y el laúd es el instrumento más utilizado para acompañar el canto y para la música instrumental.⁶³⁴

En el siglo XV los cantantes y compositores gozan de mayor reputación que instrumentalistas. Sin embargo, existen ya composiciones exclusivamente para instrumentos. Esta práctica se difundió paso a paso hasta ser habitual en el

⁶³¹ Citado por Pelinski 1971, p. 82.

⁶³² Pelinski 1971, p. 82.

⁶³³ SUBIRÁ, José, *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*, Publicacions del departament de Música XI, Biblioteca de Catalunya, Barcelona: Instiut d'estudis catalans 1933, p. XVIII.

⁶³⁴ <http://www.pianomundo.com.ar/rockpop/relaciones-entre-la-musica-y-la-religion/> (enero 2010).

siglo XVI, cuando surgieron nuevas formas instrumentales como la toccata, rícar y la canzona, la variación o diferentes tipos de bailes. La producción de instrumentos nuevos enriqueció el inventario estándar y abrió nuevas posibilidades al mundo sonoro.⁶³⁵

En el siglo XVI no está habitual anotar la instrumentación de música vocal. Sin embargo, en dos tomos de canciones (1533) de Pierre Attaignant podemos encontrar algunas recomendaciones en cuanto al acompañamiento instrumental.⁶³⁶ Existen especialmente composiciones polifónicas para un solo instrumento o para una voz con acompañamiento de un laúd o un instrumento de tecla. No antes de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, compositores, como Giovanni Gabrieli y Claudio Monteverdi sugirieron instrumentos en particular para sus composiciones.⁶³⁷ No sorprende pues, que una acotación teatral no dé mucha importancia al tipo de instrumento para acompañar un simple ‘canta’. Mientras que en Italia se canta unísono a tres o cuatro voces, las acotaciones de las comedias españolas muestran que suele cantarse a dos o tres voces con acompañamiento musical.⁶³⁸ En ese sentido, en la comedia *El celoso extremeño* de Cervantes, Loaysa confirma la importancia del acompañamiento con la guitarra, el arpa o el órgano para hacer realzar el sonido hermoso de la voz:

veo ser gran lástima que se pierda una tal voz como la vuestra, faltándole el arrimo de la guitarra; que quiero que sepáis, hermano Luis, que la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra o clavicíbano, de órganos o de arpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos.⁶³⁹

Al contrario, Subirá se modera constatando que el canto se acompaña ‘ocasionalmente’ con instrumentos, como la vihuela o instrumentos de percusión.⁶⁴⁰ No obstante, es evidente que los poetas mencionaron instrumentos en sus comedias, ya sea en el propio texto dialógico de los personajes, o en las

⁶³⁵ Cf. Stein 2002, p. 249.

⁶³⁶ Cf. Stein 2002, p. 255.

⁶³⁷ Cf. Stein 2002, p. 256.

⁶³⁸ Cf. Salazar 1938, p. 102.

⁶³⁹ Cervantes Saavedra, *El celoso extremeño*, 2001. También citado por Querol Gavaldá 2005, pp. 37, 179.

⁶⁴⁰ Subira s.f., 61.

acotaciones. Calderón incluso tituló un entremés *Los instrumentos*, en donde se pasa lista a un sinfín de instrumentos y cada protagonista toma uno y, cantando y bailando, explica su función:

(Quítale los cascabeles y póneselos.)

OTRO

Éste es el supleguitarra,
el son de los zagalejos,
el reclamo de las Mayas,
el bullicio gitanesco,
el apodo de los tontos,
el susurro...⁶⁴¹

Al final, el alcalde Rechonchón ha quitado todos los instrumentos a los otros y decide hacer la fiesta del Corpus “a modo de hombre orquesta”.⁶⁴² La mayoría de los instrumentos, que Calderón introdujo, se dejan clasificar como instrumentos de percusión (cascabeles, campanillas, castañetas, sonajillas, panderos, silbatillos),⁶⁴³ y los demás como ideófonos, o sea, cordófonos (arpa, guitarra). Desde luego, este entremés es una fuente más que testimonia el uso de estos instrumentos en el teatro, ya que este grupo no aparece indicado en las partituras hasta siglos más tarde.

Nöel Salomon se ha dedicado a responder la pregunta: “¿Cuáles fueron pues los instrumentos de los que echaba mano una compañía cuando un dramaturgo hablaba, en una acotación suya, de música de aldea?”⁶⁴⁴ Presume que sean instrumentos auténticos aldeanos, en primer lugar el tamboril, la gaita y la guitarra; además figuran entre los aerófonos sacabuches, flautas y salterios.⁶⁴⁵ Aunque la chirimía no sea un instrumento que procede directamente del ámbito aldeano, encuentra su camino a escenas aldeanas en el tablado, ya que forma parte de los instrumentos característicos, junto a las trompetas, de las “orquestas pueblerinas del siglo XVI”.⁶⁴⁶ Efectivamente, la chirimía es un instrumento de

⁶⁴¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Una fiesta sacramental barroca*, DÍEZ BORQUE, José María (ed.), Madrid: Taurus 1983, p. 155s., V171-175. Véase también en suplemento Cuadro (4) “Los instrumentos”.

⁶⁴² Buezo/ Carrero en Huerta Calvo 2008, p. 278.

⁶⁴³ En cuanto al silbato se trata más exactamente de un aerófono.

⁶⁴⁴ Salomon 1985, p. 436.

⁶⁴⁵ Cf. Salomon 1985, p. 483.

⁶⁴⁶ Salomon 1985, p. 437.

fiesta. Tocaban las chirimías en entradas solemnes de reyes, en disparos de la artillería, y, en el teatro cervantino, son muy usadas al final de los actos de las comedias.⁶⁴⁷ Son también características en el ámbito religioso y en autos sacramentales, especialmente en las procesiones de romería, como en la comedia de santos *San Diego de Alcalá* de Lope de Vega:⁶⁴⁸

*Sale la procesión, y detrás, en unas andas pequeñas con
muchas flores, la imagen, y los músicos sobre un libro,
cantando así*

Dulce Virgen bella
De la Esperanza,
Posesión de la gloria
de quein os ama.

Toquen las chirimías, y luego tornen a cantar

Las naciones del mundo
todas te alaban, y los ángeles bellos
Tus glorias cantan.

*Tocan otra vez las chirimías hasta entrarse por la otra parte, y
Diego, echando rosas delante de la imagen, diga en parando*

DIEGO Salto, bailo de placer,
Haciendo son con las palmas [...]⁶⁴⁹

Los días de santos son conocidos por numerosas romerías y verbenas: Santiago el Verde, San Marcos evangelista (esta fiesta se llama ‘el trapillo’), San Isidro, San Antonio de Padua, San Juan Bautista, San Pedro Apóstol.⁶⁵⁰ En la fiesta real del San Juan, por ejemplo, se organizan

[...]varios tablados para los músicos y los caballeros. En los jardines formáronse galerías de guirnalda con luces. Componíase el festejo de música, dos comedias, bailes de que era autor Quiñones de Benavente, mascarada y espléndida refacción. La primera de las comedias escribiéronla juntos Quevedo y Hurtado de Mendoza. Titulóse *Quien más miente medra más*. La segunda la hizo Lope con el título muy de circunstancias *La noche de San Juan*, reflejando en ella “las alegrías, licencias, travesuras y sucesos de la misma noche”, como dice el relato que de tal festividad se redactó.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Cf. Querol Gavalda 2005, p. 184.

⁶⁴⁸ Cf. Salomon 1985, p. 439.

⁶⁴⁹ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *San Diego de Alcalá*, CASE, Thomas E. (ed.), Kassel: Edition Reichenberger 1988, pp. 66s, V345-334

⁶⁵⁰ Cf. Deleito Y Piñuela 1944, p. 56.

⁶⁵¹ Deleito Y Piñuela 1944, p. 63.

Las comedias, la música y los bailes son elementos imprescindibles de estas festividades.

Los aerófonos suelen ser acompañados por algún instrumento de percusión, como el tamboril. Valga como ejemplo una acotación de la comedia *Belardo el furioso* de Lope de Vega que dice: “Salen a la boda de Amarilis ella y Bato, villano, su esposo. Nemoroso, padrino, y otros labradores, con tamboril y gaita.”⁶⁵²

Según Querol Gavaldá, el término ‘chirimías’, tal como lo usa Cervantes, es genérico para todos aerófonos utilizados en aquel tiempo (oboe, fagot, contrafagot, bajón, dulzaina, clarinete) y siempre incluye la participación de uno u otro de esos instrumentos, cuando aparece en una acotación.⁶⁵³

Todavía falta un estudio sobre los instrumentos de las comedias de Lope de Vega semejante a la enumeración en *La música en la obra de Cervantes* de Querol Gavaldá. El musicólogo ha acumulado los instrumentos que menciona Cervantes en su obra, y los clasifica en cinco clases. Cito los instrumentos a continuación para mostrar su variedad: Instrumentos de cuerda (rabel, guitarra, vihuela, laúd, arpa, salterio, órgano portátil,⁶⁵⁴ clavicémbalo, en que las cuerdas se puntean (mientras que en el clavicordio se golpeadan); instrumentos de viento o soplo (albogue, caramillo, formas diversas de flautas, silbato, pífano, que es una flauta travesera de las que dos o cuatro pertenecen a cada compañía,⁶⁵⁵ chirimía, churumbela, dulzaina, gaita zamorana, zampoña); instrumentos de percusión (trompeta, corneta, sacabuche, lelilí, cuerno, bocina, trompa de París, atabal, tambor, tamboril, pandero, sonajas, castañetas, cascabeles, cencerros, matracas, tejoletas, escoba).⁶⁵⁶

Según Rennert, los músicos de una comedia en 1593 las amenizaban con música de “dos o tres tañedores de vihuela, y más adelante [, o sea, a partir de 1593]”⁶⁵⁷ con “dos o tres violines y un oboe”.⁶⁵⁸ La ‘vihuela’ (sinónimo ‘viola’) es

⁶⁵² Cf. Salomon 1985, p. 439.

⁶⁵³ Cf. Querol Gavalda 2005, p. 185.

⁶⁵⁴ “[portatil] ya a mano, ya en acémilas.” Querol Gavalda 2005, p. 179.

⁶⁵⁵ Cf. Querol Gavalda 2005, p. 184.

⁶⁵⁶ Cf. Querol Gavalda 2005, pp. 169-201; véase también en Salazar 1949.

⁶⁵⁷ Anotación mia, conforme con Rennert 1909, p. 64.

⁶⁵⁸ Castro/ Rennert 1968, p. 118. También citado por Díez Borque 2002, p. 149.

uno de los instrumentos más habituales en la época aparte de la guitarra y el violín.⁶⁵⁹ El oboe figura entre los instrumentos de doble lengüete, como la chirimía, es de madera y tiene un sonido claro, mordente.⁶⁶⁰

4.1. El acta ‘vihuela vs. guitarra’

En tiempos de los RR.CC. la vihuela (generalmente de seis cuerdas; pero también existen modelos de cuatro, cinco o siete) era sobre todo un instrumento de un virtuoso, como Alonso de Baena, el “‘tañedor de vihuela’ de la reina Isabel”,⁶⁶¹ mientras que la guitarra popular (de cuatro cuerdas)⁶⁶² servía para simplemente acompañar canciones. Incluso Juan, el hijo de Ferdinand e Isabela aprendió a tocar la vihuela.⁶⁶³ La vihuela pues residió como instrumento en el mundo aristocrático y cortesano. Su supremacía como instrumento solista duró hasta el siglo XVI.⁶⁶⁴

Aparte de los famosos siete libros para vihuela se publicaron también numerosos pliegos “para cantar y tañer a la vihuela”.⁶⁶⁵ Sorprende que no aparezcan tablaturas para el laúd en España⁶⁶⁶ si se considera su predominio en otros países europeos, como Francia e Italia.⁶⁶⁷ En España, la vihuela reina con un gran número de tablaturas para acompañar el canto en romances y villancicos, además fantasías (composiciones virtuosas de composición libre), tientos (similar a las fantasías, y los precedentes de los ‘estudios’, que son ejercicios para el aprendizaje técnico), y algunas composiciones de danza, preferente

⁶⁵⁹ Cf. Díez Borque 1978, p. 283s.

⁶⁶⁰ Cf. Becker 1989, p. 183. Faltan estudios para poder decir si el oboe ha podido distinguirse en el ámbito teatral de su hermana, la chirimía.

⁶⁶¹ Casares Rodicio, vol. 2, 1999, p. 38dcha.

⁶⁶² El musicólogo Emilio Pujol resume el número de cuerdas de la vihuela y la guitarra en la edición de “Los seys libros del Delphin...” por Luis de Narváez: NARVÁEZ, Luis de, *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, transcripción y estudio por Emilio Pujol, Barcelona: Reimp. Publicación, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología 1971. Véase también Querol Gavalda 2005, p. 176.

⁶⁶³ Cf. SADIE, Stanley, *The new Grove. Dictionary of Musical Instruments*, London: Macmillan Press, vol. 3, 1984, p. 725izq.

⁶⁶⁴ Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 881dcha.

⁶⁶⁵ Casares Rodicio, vol. 6, 2000, p. 787.

⁶⁶⁶ No obstante, en los listados de los Reyes Católicos, Felipe II y Felipe III, se registran un gran número de laúdes y las semejantes tiorbas, lo que indica también el tiempo resplandor del laúd a parte de la tradición juglaresca en tiempos de Alfonso X, el Sabio. Cf. PENAT, Joaquín Penat/ ANGLÉS, Higinio, *Diccionario de la música Labor*, Barcelona/ Madrid/ Buenos Aires...: Labor, tomo II, 1954, 2228izq.

⁶⁶⁷ Cf. Subirá, s.f., p. 57.

acompañamiento para la pavana, una danza grave y seria de movimientos pausados.⁶⁶⁸

He elegido el título ‘Vihuela vs. guitarra’ para mostrar sus relaciones hostiles en aquel tiempo. En *La Dorotea*, Gerarda comenta que la guitarra de cinco cuerdas, o sea la *guitarra española*, reemplaza a la vihuela al afirmar que entre los “instrumentos nobles” no figuran éstas sino las vihuelas.⁶⁶⁹ El último libro de música en cifras para vihuela que se publicó, es el de Esteban Daza, en 1576. Alrededor de ese año surgieron las primeras obras para la guitarra española. Diez años más tarde se publicó el primer tratado más grande de música para guitarra española por Juan Carlos Amat.⁶⁷⁰ La guitarra española entró incluso a las cortes europeas y desbancó al laúd y a la vihuela en el siglo XVII.⁶⁷¹ Lo que indica que, al contrario de la afirmación de Gerarda en *La Dorotea*, la guitarra española sí figura entre los instrumentos de la aristocracia a partir del siglo XVII.

No obstante, la distinción entre las denominaciones (vihuela de mano, guitarra, guitarra española) resulta compleja y voy a aclarar el asunto a continuación: Para empezar, preciso aclarar que hay diferentes tipos de vihuela: Juan Ruiz distingue en el *Libro de Buen Amor* entre la ‘viyuela la péñola’ y la ‘viyuela de arco’.⁶⁷² La ‘péñola’, o sea, el plectro para tocar los instrumentos de cuerda, cayó en desuso a finales del siglo XV, y se empezó a tocar la vihuela con los dedos. Entonces, fue la vihuela de mano la que se convirtió en uno de los instrumentos más importantes de la España del siglo XVI.

Vigolón, figolón, viola, y muchos otros términos existen para ‘la vihuela’.⁶⁷³ Las denominaciones difieren también según el país: mientras que la vihuela de arco se llama principalmente ‘violón’ en España, en Italia es conocida como ‘viola da gamba’.⁶⁷⁴

Desde luego, el laúd, la tiorba, la vihuela y la guitarra (española) pertenecen a la misma familia de instrumentos y todavía en el siglo XVII existía

⁶⁶⁸ Cf. Subirá, s.f., p. 57.

⁶⁶⁹ Véase p. 83.

⁶⁷⁰ Cf. Salomon 1985, p. 442.

⁶⁷¹ Cf. Salomon 1985, p. 442 y Subirá, s.f., p. 76.

⁶⁷² Véase Ruiz 1967, pp. 475-477 y el pasaje citado en p. 126 del capítulo I de la tesina presente.

⁶⁷³ Cf. Querol Gavalda 2005, p. 174.

⁶⁷⁴ Casares Rodicio, vol. 10, 2002, p. 878dcha.

el problema de distinguirlas.⁶⁷⁵ Sebastián de Covarrubias distinguía la vihuela y la guitarra y lamentaba en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* del año 1610, que por ser la guitarra fácil de tañer reemplazaba a la vihuela:

Vigüela. El instrumento músico y vulgar de seis órdenes de cueras [...]. Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha abido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra.⁶⁷⁶

Primero, Covarrubias considera la vihuela un instrumento ‘vulgar’. Esta afirmación se debe al hecho de que perdió su hegemonía en las casas cortesanas y siguió siendo practicada en el campo. En mi opinión, se puede decir que la vihuela sirvió en escenas en ámbitos cortesanos tanto como en escenas con sabor aldeano.⁶⁷⁷ Asimismo, Salazar advierte ver simplemente en la vihuela un instrumento cortesano y en la guitarra un instrumento popular.⁶⁷⁸

Segundo, la crítica de Covarrubias está en la técnica de tocar la vihuela y la guitarra. El estilo elaborado de tocar la vihuela requiere un vihuelista profesional, como Miguel de Fuenllana, quien puntea las cuerdas; al contrario de la guitarra que no requiere más que cualquier caballero la rasguea.⁶⁷⁹ Querol Gavalda parece ver la polémica de forma más pragmática y constata: “la guitarra [...] no es más que una variante de la *vihuela*.”⁶⁸⁰ De hecho, es difícil distinguir entre vihuela de mano y guitarra. Según Higinio Anglés, no cabe duda que “la V[ihuela] de M[ano] y la guitarra en el s. XVI [fueran] ya el mismo instrumento, con la única diferencia que la Vihuela tenía 5, 6, ó 7 órdenes de cuerdas, y la guitarra sólo 4 ó

⁶⁷⁵ Cf. Querol Gavalda 2005.

⁶⁷⁶ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, Riquer, Martín de (ed.), Barcelona: S. A. Horta, I. E. También citado por Salomon 1985, p. 443.

⁶⁷⁷ Cf. Salomon 1985, p. 443.

⁶⁷⁸ Cf. Salazar 1949, p. 308.

⁶⁷⁹ Asimismo dice Luis de Brizeño: “[...] la guitarra, señora mía, sea bien tañida o mal tañida, bien encordada o mal encordada, se hace estimar, oír y escuchar.” Citado por Casares Rodicio, vol. 6, 2000, p. 787. Para estudios futuros, me interesaría analizar las comedias del Siglo de Oro en cuanto al aspecto de las denominaciones “puntear” y “rasgar”, porque atestiguarían qué actitud tienen los poetas en cuanto a este discurso. Además podrían aportar también informaciones sobre sus conocimientos musicales.

⁶⁸⁰ Querol Gavalda 2005, p. 174.

5.”⁶⁸¹ Él basa su afirmación en la *Declaración de instrumentos* (Osuna, 1555) de P. Bermudo:

Si queréis transformar una vihuela en guitarra, quitadle la primera y sexta cuerda, y queda entonces una guitarra; para convertir una guitarra en vihuela, añadidle una primera y sexta cuerda.⁶⁸²

Para Salazar, la vihuela es “la misma cosa”⁶⁸³ que la guitarra y las diferentes denominaciones no dependen del número de sus cuerdas, sino del “diferente arte que se [practica] en ellas”.⁶⁸⁴

En cuanto al arte o estilo de tocar un instrumento de cuerda, quiero advertir que la función de la música en las comedias consiste principalmente en el acompañamiento de canciones cantadas y danzadas, y se caracteriza por un “enlace sumario de acordes rasgueados hacia arriba o hacia abajo”.⁶⁸⁵

Se puede decir de modo hipotético qué instrumentos se escuchaban en las escenas de las comedias, aun cuando las acotaciones parezcan imprecisas. La designación que tienen es controvertible puesto que ‘vihuela’ o ‘guitarra’ se convierten en denominaciones genéricas: “el nombre no define al objeto y, al mencionar en un texto la vihuela de mano, puede tratarse sencillamente de una guitarra popular.”⁶⁸⁶

La escena abajo citada de la segunda jornada de *El villano en su rincón* por Lope de Vega se desarrolla en el campo y muestra claramente el uso de una vihuela (tan explícito como el término “vihuela” pueda ser). En la explanada, donde se reúne gente de carácter rústico y algunos músicos, Salvano pregunta Tirso por su vihuela.

[BRUNO, SALVANO, TIRSO, VILLANOS, MÚSICOS. – *Dichos*]

BRUNO:	Habrá zagales en colmo.
SALVANO:	Pues habrá en colmo el placer. ¿Traes tú vihuela ahí?
TIRSO:	Aquí traigo mi vihuela.
BRUNO:	Suena un poco, así te duela

⁶⁸¹ Penat/ Anglés, t. II, 1954, p. 2228 izq.

⁶⁸² Penat/ Anglés, t. II, 1954, p. 2228 izq.

⁶⁸³ Salazar 1949, p. 310.

⁶⁸⁴ Salazar 1949, p. 310.

⁶⁸⁵ Salazar 1949, p. 309.

⁶⁸⁶ Cf. Salomon 1985, p. 444.

siempre el dueño le ha de dar
por honra el mejor lugar.

REY: (Ap.)
¿Habrá quien aquesto crea?

JUAN: Mientras comemos, podréis
cantarle alguna canción.

REY: (Ap.)
¡Buen villano y buen rincón!
¿Música también tenéis?

JUAN: Es rústica. Comenzad.⁶⁸⁸

A continuación salen Lisarda, la hija de Juan Labrador, Costanza, su sobrina, Belisa, su mujer y Feliciano; sin más indicaciones. La acotación implícita (el diálogo entre Bruno y el rey) va a indicar el comienzo de la canción cantada. ¿Alguien de los músicos trairá una vihuela? – Las acotaciones no lo revelan.

Bruno: ¿Cantaremos?
Rey: ¿Por qué no?
Que éste es convite real.
Músicos: ¡Cuán bienaventurado [...]!⁶⁸⁹

En la primera jornada de *Peribañez y el comendador de Ocaña*, unos labradores aparentemente acompañan su canto con guitarras, según dice la acotación (“Cantan con guitarras”).⁶⁹⁰

3.2. El arpa

A continuación se puede ver una lista de actores y músicos del año 1633 de la compañía de Manuel de Vallejo que contiene nombres y funciones de actores en una representación:

Manuel Vallejo,	canta y representa.
María de Riquelme,	baila y representa.
(...)	
Bernarda Teloy,	canta, baila y representa.
Damián Arias,	representa.
(...)	
Andrés de Albadía,	canta con arpa contraltos.
F. Concepción,	canta con arpa, baila y representa.

⁶⁸⁸ Lope de Vega, *El villano en su rincón y Las bizzarrías de Belisa*, ²1970, pp. 70s, V1822-1833.

⁶⁸⁹ Lope de Vega, *El villano en su rincón y Las bizzarrías de Belisa*, ²1970, p. 72, V1863-1865.

⁶⁹⁰ Cf. Alín/ Barrio Alonso 1997, p. 117. Véase también. Salomon 1985, p. 444.

(...)	
Pedro García,	baila y representa graciosos.
(...)	
Francisco de Valdés,	canta tenores, baila y representa.
Marco Antonio,	canta bajos, baila y representa.
Agustín Molina,	canta contraltos y representa.
Música y diez,	cinco mujeres y cinco hombres, con dos arpas.
Bailes a doce,	seis mujeres y seis hombres. ⁶⁹¹

En el capítulo uno, ya he indicado que en los listados de miembros de compañías teatrales, aparecen algunos nombres con la breve indicación “arpista”. En la genealogía se registra, por ejemplo, a Juan Francisco como segundo gracioso y arpista en la compañía de Magdalena López en 1673;⁶⁹² y a Nicolás Antonio, músico y arpista en la compañía de Fernando Román en 1689.⁶⁹³ Entre los ‘musicos/as’ y ‘arpistas’ hay también algunas excepciones como don Vizente Domingo (murió en 1669) que es “tronpeta [sic] del Principe de Botera en el ejercito de Cataluña en el sitio de Tarragona”⁶⁹⁴ y acompaña a los representantes, siendo cobrador.⁶⁹⁵ Juan de León es músico de la compañía de Pedro de la Rosa y en el año 1642 es cajero de la compañía de la viuda de Thomas Fernandez.⁶⁹⁶ Asimismo, Phelipe Ordoñez es “cajero de la compañía de Luis Ximenez *el Manquillo*, [...] y [...] también de la compañía de Antonio de la Vega”.⁶⁹⁷ Manuel Jazinto es arpista y bajonista a finales del siglo XVI.⁶⁹⁸ Es un caso especial que en la genealogía de los comediantes españoles no aparecen ‘vihuelistas’ ni ‘guitarristas’.

Entre las funciones musicales de los miembros que se registran en los listados de algunas agrupaciones del siglo XVII, se encuentran las siguientes: arpista, baila, canta, contralto, danza, músico (primero, segundo), tañer.⁶⁹⁹ Desde

⁶⁹¹ Citado por López-Calo, José, *Historia de la música española*, 3., Siglo XVII, Madrid: Alianza Editorial 1983, pp. 177-178; véase también: Subirá, s.f., p. 95.

⁶⁹² Cf. SHERGOLD, Norman D./ VAREY, J.E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London : Támesis Books 1985, p. 217.

⁶⁹³ Cf. Shergold/ Varey 1985, p. 255.

⁶⁹⁴ Shergold/ Varey 1985, p. 277.

⁶⁹⁵ Shergold/ Varey 1985, pp. 277s.

⁶⁹⁶ Cf. Shergold/ Varey 1985, p. 222.

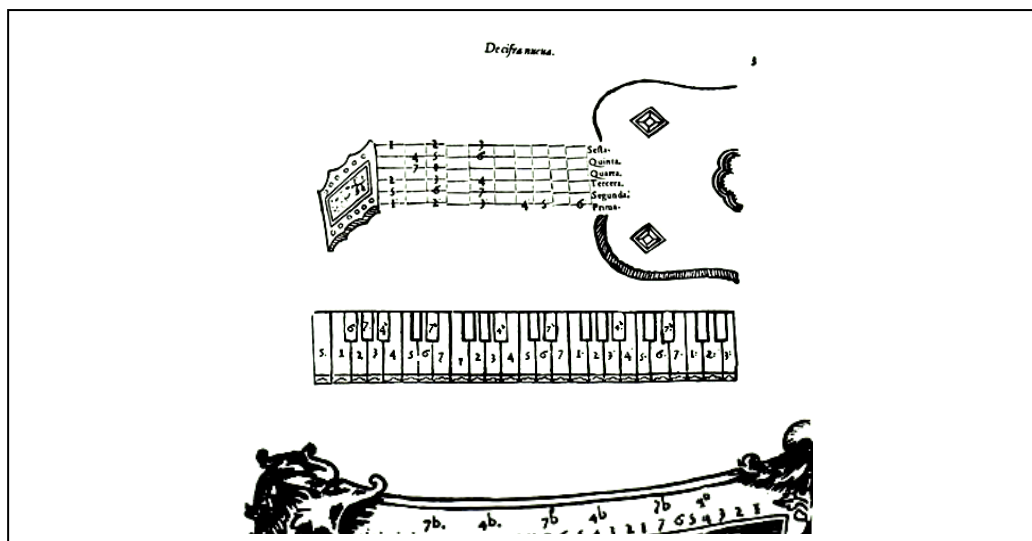
⁶⁹⁷ Shergold/ Varey 1985, p. 88.

⁶⁹⁸ Cf. Shergold/ Varey 1985, p. 272.

⁶⁹⁹ Cf. Oehrlein 1986, p. 234.

luego, el verbo ‘tañer’ se puede referir a cualquier instrumento de cuerda, desde al arpa hasta la tiorba.

La existencia del arpa en la Península Ibérica se puede comprobar desde fines del siglo X o principios del XI; el laúd es uno de los instrumentos típicos de los juglares, ya desde tiempos de Alfonso X, el Sabio.⁷⁰⁰ Hacia el año 1500 aparece el arpa diatónica con veinte o veinticuatro cuerdas.⁷⁰¹ El número de cuerdas, sin embargo, es muy variado durante los siglos XIV y XVI, como prueban las diferentes iconografías.⁷⁰² Es significativo que en este siglo aparecieron libros de música para tecla, arpa y vihuela.⁷⁰³ Esto se debe a la familiaridad cercana a los instrumentos de tecla (como el órgano) y de cuerda (como la vihuela). Valga como ejemplo, *Tiento IX para harpa u órgano de libros de cifra* (1546), de Alonso Mudarra o *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá, 1557), de Luis Venegas de Henestrosa. Esta cifra, o ‘cifra nueva’, es un sistema que le permitía al músico hábil a intercambiar fácilmente los instrumentos mencionados de cuerda y de tecla porque consiste de tantas líneas como tiene el instrumento de cuerda o de tecla.⁷⁰⁴



Folio del “Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela” (Alcalá de Henares, 1557)⁷⁰⁵

⁷⁰⁰ Cf. Casares Rodicio, vol. 1, 1999, p. 706.

⁷⁰¹ Cf. Penat/ Anglés, t. I, 1954, p. 113.

⁷⁰² Cf. Casares Rodicio, vol. 1, 1999, p. 707dcha.

⁷⁰³ Cf. Penat/ Anglés, t. I, 1954, p. 113.

⁷⁰⁴ Cf. Casares Rodicio, vol. 1, 1999, p. 708dcha.

⁷⁰⁵ <http://www.spanisharts.com/musica/ampliaciones/henesg.htm> (enero 2011).

Es cierto que el arpa goza de una popularidad semejante a la vihuela de mano: el arpista Antonio Martínez de Porres entró a la Capilla Real de Madrid en 1600.⁷⁰⁶ Treinta y dos años más tarde le sigue Juan Hidalgo, arpista y futuro compositor de la música teatral para *Celos aun del aire matan*, de Pedro Calderón de la Barca.⁷⁰⁷ No sólo en el ámbito cortesano, sino también en la música litúrgica se incorporó el arpa, donde incluso sustituyó el órgano para acompañar el canto.⁷⁰⁸ Sobre todo, sirvió de instrumento para la música de cámara y, además de haber sido instrumento solista hacia 1650, se relacionaba más con la función como bajo continuo, o sea, como acompañamiento de voces en el teatro; tal como la guitarra.⁷⁰⁹

Más adelante se añadieron cuerdas al arpa para tocar también sostenibles (#) y bemoles (b); y así nació el arpa cromática. El fray Juan Bermudo recomienda veintisiete cuerdas para este tipo de arpa.⁷¹⁰ La razón por la que me fijo en el número de cuerdas es para examinar el aspecto práctico del arpa. Desde luego, cuanto más cuerdas tiene, tanto más notas se pueden tocar, más dedicación requiere para la afinación. Lope de Vega conoció este problema, como muestra un fragmento de *La Dorotea*:

Dorotea: Perdonad el finarla [el arpa]; que es notable el gouierno de esta república de cuerdas.

Don Bela: Los dos órdenes hacen más fáciles los bemoles.⁷¹¹

Es un hecho que el arpa se construyó cada vez más grande, lo que complicaba el modo de tocar y afinar el instrumento. Desde luego, existieron varios tipos de arpas: como el clavi-arpa, una mezcla de clave y arpa (*harpsichord* en inglés); el arpa-tiorba; arpa-guitarra; o el arpa-cítara.⁷¹² Siempre pendiente de las circunstancias, es lógico que los comediantes no llevaran toda un arpa concertante

⁷⁰⁶ Cf. Casares Rodicio, vol. 1, 1999 p. 710.

⁷⁰⁷ Cf. Subirá, s.f., p. 78.

⁷⁰⁸ Cf. Becker 1989, p. 175.

⁷⁰⁹ Cf. Becker, Danièle, "Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro" en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, p. 175.

⁷¹⁰ Cf. Casares Rodicio, vol. 1, 1999, p. 708.

⁷¹¹ VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Dorotea*, CASTRO, Américo (ed.), Madrid: Renacimiento 1913, p. 90.

⁷¹² Cf. Becker 1989, p. 175.

al rudimentario corral, sino un tipo de arpa fácil de transportar.⁷¹³ Ruano de la Haza descubrió que “el arpa utilizada en los corrales no era ‘el elegante instrumento aristocrático, sino más bien el de tamaño más pequeño parecido a la cítara’”.⁷¹⁴

⁷¹³ Querol Gavalda 2005, p. 178.

⁷¹⁴ Ruano de la Haza 1994, p. 342.

V. Conclusiones

Al cerrar las puertas del mundo teatral del Siglo de Oro, todavía resuenan en mi memoria el canto dulce de Juana Roldan, la guitarra rasgada, los tamboriles y los movimientos alegres de la chacona. Para el estudio de la música en las comedias del Siglo de Oro se han establecidos cuatro parámetros, (1) el teatro prelopesco, (2) los corrales de comedia como lugar propicio para el éxito de Lope de Vega, (3) las partituras, y (4) las acotaciones.

El compendio de la historia teatral se hizo con especial atención en la música medieval, tanto en el ámbito eclesiástico como en el profano. Bajo el patrocinio de la Iglesia florecieron el teatro y también la música. Es allí donde se estableció el sistema teatral que persistirá hasta finales del siglo XVII y fomentará el desarrollo de la comedia nueva. Desde la perspectiva actual, los moralistas realizan un trabajo valioso para la investigación, documentando con sus ataques dirigidos al teatro los elementos imprescindibles para la representación. Entre sus críticas sobresalen la música y especialmente las danzas (como el escarramán, la chacona y la zarabanda).

Al nivel profano, he recurrido al *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando para obtener estímulo para reflexionar sobre el teatro profano. Este libro de acción y aventuras, sin embargo, no sirve de fuente fiable en cuanto a hechos históricos por lo cual se han relativado y rectificado sus datos con ayuda de investigaciones actuales.

Gómez Manrique, Juan del Encina, Gil Vicente, Lucas Fernández y Bartolomé Torres Naharro, fueron al mismo tiempo ‘precursores’ de la comedia nueva de Lope de Vega. Como muchos de estos dramaturgos pertenecen a la generación trovadoresca de poeta-músicos, sus propias canciones se encuentran frecuentemente en sus églogas pastoriles, por ejemplo en forma de un villancico, como “Ninguno cierre las puertas”, al final de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* de Juan del Encina. La música también funciona fuera del propio cuerpo de la obra teatral y sirve de *captatio benevolentiae* del público en el introito (más tarde llamado ‘loa’), así como en los entreactos. Destaca Lope de Rueda con sus breves piezas humorísticas (‘pasos’), que le sirvieron a Quiñones de Benavente como

inspiración para crear entremeses adornados con canciones y bailes. Cuenta entre el teatro breve, cuyas piezas son independientes y a la vez complementarias de la comedia que se debe entender como uno de los elementos que se incorporan a festividades tanto profanas que religiosas. El eje vertical de la fiesta teatral es la música. Por desgracia, el ámbito de esta tesina no ha permitido tratar la fiesta teatral con su música en su evolución total.

Los corrales de comedias más famosos, el Corral de la Cruz y de la Pacheca, abrieron sus puertas a finales del siglo XVI y ofrecieron sus tablados a las famosas comedias de Lope de Vega, quien convocaba a un público heterogéneo en clase pero homogéneo en gustos teatrales, y reconocía su invaluable poder como consumidores del espectáculo. El *Arte nuevo de hacer comedias* realza la obligación de “darles gusto”, aunque sea necesario rebasar límites. Y aunque no haya referencia explícita a la música en escena, es ya evidente, que nadie puede quitar a los espectadores las danzas y las canciones; en fin la música había conquistado sus sentidos.

Asimismo, la música se asentó en los tablados de los corrales. Hay que reconocer que el escenario no daba espacio para toda una orquesta pero sí para los tres músicos de los que las compañías teatrales solían disponer. La música sonaba desde el vestuario quedando fuera de la vista del público y son contadas las ocasiones en que los músicos se presentan en el escenario.

Agustín Rojas de Villandrando apenas menciona a músicos en sus descripciones sobre las agrupaciones de comediantes y parece que existían solamente mediante unión personal con los actores. Él mismo parece encarnar el comediante estereotipo de una compañía de legua: ni hablar de una formación en música. No obstante, hay que reconocer que en realidad sí se registran comediantes en la genealogía exclusivamente en su función de ‘músicos’ o ‘arpistas’. Además, los listados de comediantes muestran que sólo una quinta parte estos ‘músicos’ también actuaban, mientras que la mayoría de los que cantan y bailan tenían que actuar. Los músicos son instrumentistas y cantantes; además se encargaban de la composición de tonos y de la enseñanza musical para las cantantes. La habilidad musical especialmente está ligada a la tercera y quinta

dama. Los músicos de las compañías teatrales, sin embargo, no tenían ninguna posición privilegiada como muestra la enumeración de Oehrlein, en que se encuentran en el quinto más bajo de la remuneración (junto con el apuntador, guardarropa y cobrador). En ocasiones especiales se contrataban músicos ajenos, de las capillas musicales del municipio. En la corte, el rey encargaba a sus propios ministriles aumentar el número de músicos de una compañía teatral.

El arpista resalta a la vista porque es el único instrumentista mencionado explícitamente. Esto se debe probablemente al transporte cómodo del arpa; a que es un instrumento solista y a la vez propicio para acompañar al canto. Por otro lado, el término ‘arpa’ puede considerarse genérico para los instrumentos de cuerda de manera que incluyen también a las vihuelas y guitarras, entre otros.

Los cancioneros musicales y otras recopilaciones (por ejemplo, la música para vihuela) hoy en día sirven de inspiración a los directores de teatro para escenificaciones que respeten las condiciones escénicas de esos tiempos. Llama la atención que ha sobrevivido un número muy bajo de partituras conservadas (de 600 tonos de Juan Blas de Castro sólo veinte) debido al incendio del Palacio Real de Madrid en 1734, entre otros acontecimientos. Las acumulaciones de partituras empolvadas que todavía existen en archivos, serían pues un interesante acervo que llenaría este vacío.

Cabe decir que la música escénica fue tratada en bibliografía básica de la teoría teatral a la que pertenecen las investigaciones de Rennert (1909), Deleito Y Piñuela (1944), Shergold (1967), Arroniz (*Teatros y escenarios del Siglo de Oro. Madrid*, Gredos 1977), Díez Borque (1978 y 2002), Varey (1987) o Ruano de la Haza (1994). Entre los musicólogos que se dedican a su estudio destacan las de Querol Gavaldá, Subirá, Barbieri, Salazar (1938), Anglés (1944), Bal Y Gay (1935), Salomon (1985), Robledo (1989). Stein (2003), que se dedica a la música del Baroco y Renacimiento en publicaciones monográficas, pertenece a la reciente generación de musicólogos. Artículos actuales sobre aspectos particulares de la música en el Siglo de Oro se encuentran sobre todo publicados por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y la revista *Anuario Musical*, fundada por Higinio Anglés.

Es evidente que los compositores musicalizaban letras de poetas. En la obra de Lope de Vega se encuentran las huellas de la relación amistosa con Juan Blas de Castro y Vicente Espinel; sin embargo, no hay ninguna prueba del intercambio artístico entre dramaturgos y compositores en cuanto a la composición (vocal profana) para el teatro. La primera colaboración entre músico y dramaturgo documentada es en la comedia *Celos aun del aire matan*, cuya música se le atribuye a Juan Hidalgo. Aunque Juan del Encina compuso villancicos, presentes en sus églogas, ni su cancionero ni otras fuentes deben entenderse como recopilación de tonos destinados para ser cantados en los escenarios de los corrales. En los corrales de comedias de tiempos de Lope de Vega, además, no aparecen músicos siguiendo una partitura. La improvisación libre, en la que los músicos pueden prepararse un repertorio estándar de frases musicales, acordes y melodías; y la improvisación ligada, que entiende el tocar y acompañar una melodía preexistente según las reglas de marcha del contrapunto, parecen ser los recursos principales. Aunque queda demostrado que existen partituras de alto nivel intelectual y calidad, se ha comprobado que no se puede generalizar el nivel de los conocimientos musicales de estos músicos.

La mayoría de los tonos cantados en las comedias tienen su origen en melodías populares no transcritas. Las composiciones de los cancioneros tienen éstas como base y ayudan pues a los musicólogos en su tarea de reconstruir las piezas del siglo XV, XVI y XVII. En el caso de “Madre, la mi madre”, una canción insertada en *El mayor imposible*, de Lope de Vega, Querol Gavaldá reconstruyó su melodía popular filtrando una composición contrapuntística a cinco voces de Pedro Rimonte.

En los cancioneros conviven numerosos géneros, que conllevan una aglomeración de términos: romance, villancico, folía, canción, diferencias, zéjel, tono, tono humano, tonada, tonadilla, estrambote, virelai, fantasía, frottola, pasacalle, etc. En un principio quise elaborar definiciones y clasificar los términos según su forma musical y poética; sin embargo, mi investigación señala la diversidad de géneros literarios propicios para ser cantados en las comedias. La dificultad de clasificar los géneros existe desde el Siglo de Oro. Un romance de

repente puede ser denominado ‘estrambote’, y ocurre que los mismos copistas de los cancioneros nombraban ‘villancicos’ a simples canciones. Esta variedad se debe al cambio de perspectiva: mientras en una ocasión se refieren a la forma métrica; en otras, a la forma musical. La forma métrica, sin embargo, no le importaba al músico para la musicalización del texto literario. Queda demostrado que un villancico, romance y canción – literariamente hablando –, se asemejan en su esquema cuando están adaptados a la música: estribillo, copla, repetición del estribillo. Los cambios que exige la transformación musical llevan a que el romance cantado se convierta en un género estrófico. La letra es traspasable a diferentes melodías (o al revés) y tampoco había restricciones de cantar una letra profana al son de la misma melodía de una letra religiosa. Este efecto de intercambio se debe al número constante de ocho sílabas en la mayoría de las estrofas métricas. Además, las partituras de la época cedían mucha libertad interpretativa a los músicos. No se pone límite a la interpretación de un tono de manera que el número de cantantes puede variar y instrumentos musicales pueden doblar o sustituir voces. Como el término ‘canción’ siempre lleva la connotación de pertenecer al género literario, he decidido utilizar ‘tono’, que parece más neutral. Aunque en un principio sus derivaciones (tonada, tono humano) no designan otra cosa que piezas cantadas seculares con acompañamiento musical, he decidido evitar estos términos porque se extienden hasta bien entrado el siglo XVII, donde finalmente se referirán a cantos propios (como la aria) de la zarzuela y la ópera. En fin, la característica que los ‘tonos’ insertadas en las comedias tienen en común es su alto grado de popularidad.

Entre los géneros que aparecen en los cancioneros, he realzado los romances y villancicos porque sin duda son prototipos de la lírica cantada que se integraba en las obras teatrales. Se encuentran en los labios de campesinos, de la reina y de una actriz célebre en el tablado, como María de Riquelme. Las pequeñas piezas surgieron muchos siglos atrás, en la Edad Media, y sus contenidos seguían vivos en los escenarios del teatro áureo. Aparecían glosadas o aludidas en el texto dialógico; sin embargo, se encontraban también en forma de

música cantada. Finalmente, estos fueron los géneros con los que Lope de Vega estableció una propuesta de teatro nacional.

Al propio dramaturgo no se le concedía derecho de intervención en la escenificación porque al fin y al cabo el autor sólo vende su creación y pierde control sobre ella. Dependía pues de la compañía teatral elaborar la puesta en escena adaptándose a la disponibilidad de recursos y a su propio gusto. Esto incluía la adición o supresión de tonos y instrumentos musicales. Se ha comprobado que las acotaciones en las comedias son de importancia decisiva para abstraer conclusiones sobre la inserción de tonos y la escenificación musical en las tablas. Las alusiones de la música se encuentran en el íncipit del estribillo (no suele indicarse toda la letra); en las acotaciones, sin especificar la letra, y en el propio diálogo de los personajes. Por un lado, estas indicaciones reflejan las intenciones del dramaturgo; pero, por otro, también se involucra, la labor del autor de comedias y, en última instancia, la del impresor. Hay que constatar pues, que las acotaciones no son producto único del dramaturgo.

Es característico para el teatro que la atención se fija en la palabra enunciada, pero acotaciones como ‘canta’ y ‘toca’, comprueban la participación de la música tanto en forma cantada como en forma de música instrumental.

La polifonía domina la música vocal en el teatro y la tendencia va hacia tonos cantados polifónicos, pero poco contrapuntísticos para facilitar al oyente reconocer la melodía popular con la que está familiarizado. Sin duda, las acotaciones indican también la música incidental, como en la escena de *El caballero de Olmedo* en que don Alonso escucha a una voz cantando su destino. Sería necesario un estudio más detallado sobre las acotaciones para dar más ejemplos.

Debido a la libertad que se le cedía a la compañía y a sus recursos, las acotaciones no suelen indicar un número fijo de cantantes, a no ser que se requieren cuatro voces por ejemplo en *La serrana de la Vera*. Recurriendo a las partituras de entonces, se puede comprobar que los tonos estaban compuestos para tres o cuatro voces.

Las acotaciones tampoco hacen referencia al acompañamiento instrumental para el canto y generalmente tampoco era habitual anotarlos en el siglo XVI. A veces el texto dialógico revela que alguien lleva un instrumento. Aunque faltan referencias específicas, generalmente los cantantes eran acompañados por instrumentos musicales. Hay una controversia sobre esos instrumentos en aquella época. Sobre todo, existe unanimidad en el significado de la vihuela y la guitarra. En las acotaciones no se siente este discurso porque suelen ser denominaciones genéricas, de ahí que ‘vihuela’ se refiera a cualquier instrumento de cuerdas; las ‘chirimías’, a otros instrumentos de viento como el oboe y la dulzaina. Instrumentos típicos de acompañamiento son la vihuela, el arpa, el laúd. En escenas campesinas se utilizan, especialmente instrumentos auténticos aldeanos como la gaita o el tamboril.

En el estudio, pronto resultó que el análisis de las acotaciones no aportaría información suficiente para seguir la pista de la música en las comedias del Siglo de Oro. Siempre deben de ser vistas como elemento complementario a otros parámetros aquí presentados. Al fin y al cabo, detrás del manuscrito o impreso de una comedia aparentemente escaso se esconde un tesoro musical: las acotaciones desagradecidas lacónicas ceden libertad suficiente a los comediantes que permite que el tema de *El Padrino* se entreteja perfectamente en el decurso de una escenificación teatral de *La viuda valenciana* en el siglo XXI y que las comedias de Lope de Vega sean inmortales.

VI. Bibliografía

Bibliografía primaria:

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, reproducción digital a partir de *Quarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderon de la Barca ...*, En Madrid : por Ioseph Fernandez de Buendia, a costa de Antonio de la Fuente ...vendese su casa..., 1672, p. 313 [i.e. 331]-387. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/10638, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2009.

---, *Céfalo y Pocris*, edición digital a partir de *Novena parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas, publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Por Francisco Sanz, 1691, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

---, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, edición digital a partir de la Sexta parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Por Francisco Sanz, 1683, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001

---, *El secreto a voces*, Biblioteca nacional de España, Mss. Facs/ 983, Madrid 28.2.1642.

---, *La Plazuela de Santa Cruz*, edición digital a partir de Entremeses, jácaras y mojigangas, Madrid, Castalia, 1983, pp. 161-171, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

---, *Una fiesta sacramental barroca*, DÍEZ BORQUE, José María (ed.), Madrid: Taurus 1983.

CERONE, Domenico-Pedro, *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y pratica (etc.)*, Napbles | Neapel: Juan Bautisty Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El celoso extremeño*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2001.

---, *La entretenida*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2001.

---, *La gran sultana*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

---, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

---, *Pedro de Urdemalas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, RIQUER, Martín de (ed.), Barcelona: S. A. Horta, I. E.

---, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Riquer Morera, Martín de (ed.), Barcelona: Editorial Alta Fulla 1993.

Encina, Juan de, *Cancionero de Juan del Encina: primera edición*, 1496, publicado en facsímil por la Real Academia Española, Edición digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002.

---, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, Reproducción facsímil de la Real Academia Española, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1928 (reimp. 1989), fols. 113r-116r, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002.

---, *Poesía Lírica y Cancionero Musical*, Jones, R. O./ Lee, Carolyn R., Madrid: Castalia 1972.

Mariana, Juan de, *Historia de España. Tratado contra los juegos publicos [...]*, Madrid: Ed. Atlas, BAE vol. 31, 1950.

Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, Madrid: Espasa-Calpe 1968.

Rojas Villandrando, Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, Joret, Jacques (ed.), vol. I y II, Madrid: Espasa-Calpe 1972.

---, *El viaje entretenido*, Edición digital basada en la de Madrid, Emprenta [sic] Real, 1603, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Rueda, Lope de, *Pasos*, Fernando González Ollé/ Vicente Tursón (ed.), Madrid: Cátedra, 2007.

Ruiz, Juan, *Libro de Buen Amor*, Corominas, Joan (ed.), Biblioteca Románica Hispánica, Madrid: Editorial Gredos, S. A. 1967

Vega Carpio, Lope Félix de, “El maestro de danzar” en *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España, dedicadas a don IVAN DE ROZAS [...]*, con Privilegio en Madrid, por Melchor Sanchez, año 1653, localización: biblioteca nacional de Austria, Sign. *38.V.10.(3) Alt Prunk.

---, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2003.

---, *El azero de Madrid*, Reproducción digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales ... : onzena parte*, En Barcelona: por Sebastian de Cormellas, y à su costa, 1618, h. 27-50. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/13862, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009.

---, *El caballero de Illescas*, Edición digital a partir de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles..., 1620, autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002.

- , *El caballero de Olmedo*. Edición, introducción y notas de Joseph Pérez, Madrid: Castalia 1970.
- , *El mayor imposible*, edición digital a partir de *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza, Por la viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003
- , *El mejor alcalde el rey*, DÍEZ BORQUE, José María (ed.), Madrid: Retorno ediciones 1973.
- , *El villano en su rincón y Las bizzarrias de Belisa*, ZAMORA VICENTE, Alonso (ed.), Espasa-Calpe, Madrid ²1970.
- , *Elogio en la muerte de Ivan Blas de Castro*, Edición digital Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2008.
- , *La Dorotea*, BLECUA, José Manuel (ed.), Madrid: Cátedra 2002 (1996).
- , *La Dorotea*, CASTRO, Américo (ed.), Madrid: Renacimiento, 1913 en <http://www.archive.org/stream/ladorotea00vega#page/295/mode/1up> (enero 2010).
- , *La noche de San Juan*, STOLL, Anita K., Kassel: Edition Reichenberger 1988.
- , *La serrana de la Vera*, Reproducción digital a partir de *El Fenix de España Lope de Vega Carpio ... : septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Miguel de Siles ..., 1617, h. 240-262. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/14100, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2009.
- , *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, microfilm de *Comedia famosa de Las flores de don Ivan, y rico y pobre trocados*, perteneciente a *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez..., 1619, ff. 165r-188r. Localización: Biblioteca Nacional (España), sig. R-14105. Ed. facsímil., Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2007, folia 170r.
- , *Laurel de Apolo, con otras rimas*, En Madrid: por Iuan Gonçalez, 1630 en <http://books.google.com/books?hl=de&id=DzKCro81xNQC&q=%C3%A9gloga#v=snipet&q=%C3%A9gloga&f=false> (enero 2010).
- , *San Diego de Alcalá*, CASE, Thomas E. (ed.), Kassel: Edition Reichenberger 1988.
- , *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, GÓMEZ, Jesús/ CUENCA, Paloma (ed.), Madrid: Turner Libros-Biblioteca Castro, vol. VIII, 1994.
- , *Obras de Lope de Vega XXXIII*, MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.), Madrid: Ed. Atlas, BAE vol. 250, 1972.

---, *Por la puente, Juana*, Edición digital a partir de *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio...* En Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño..., 1635, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

---, *La bella malmaridada*, Edición digital a partir de *Segunda Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Alonso Martín, 1610, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2003.

---, *Los amantes sin amor*, Reproducción digital a partir de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, En Madrid, por Iuan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles..., 1620, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002.

Bibliografía secundaria:

ALÍN, José María/ BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London: Tamesis 1997.

ANGLÉS, Higinio, *La música en la corte de Carlos V*, Col. Monumentos de la Música Española, vol. II., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1965.

BAL Y GAY, Jesús, “Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero”, en *Revista de Filología Española (RFE)*, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), XXII, 1935a, pp. 407-415.

BAL Y GAY, Jesús (ed.), *Treinta canciones de Lope de Vega*, número extraordinario de la *Revista de la residencia de Estudiantes*, Madrid, 1935b.

BARBIERI, Francisco Arsenjo, “Lope de Vega, músico, y algunos músicos españoles de su tiempo”, en *La Gaceta Musical Barcelonesa*, núms. 118-129 (1863-1864) en http://books.google.at/books?id=cld0x-HeiokC&pg=PA223&dq=Lope+de+vega+musico+y+algunos+musicos+espanoles+de+su+tiempr&hl=de&ei=VM0ETc2zBMLJswbA95j9CQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&vev=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false (enero 2010).

BECKER, Danièle, “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989.

BROWN, Howard M./ STEIN, Louise K., *Music in the Renaissance*, New Jersey: Prentice Hall 1999.

BROWN, Jonathan/ ELLIOTT, John H. (ed.), *A Palace for a King: the buen retiro and the court of Philip IV.*, Yale: University Press 2003.

BUEZO, Catalina/ PLAZA CARRERO Nuria, “Tipología de las formas breves”, en HUERTA CALVO 2008, pp. 63-120.

CARDONA, Ángeles: *Pedro Calderón de la Barca, Tomás de Torrejón y Velasco 'La púrpura de la rosa'*, edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón/ comentados y anotados por CARDONA, Ángeles/ DON CRUICKSHANK/ CUNNINGHAM, Martin, Kassel: Reichenberger 1990.

CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Editorial Gredos, Madrid: 1979.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid]: Soc. General de Autores y Editores , vol. 7, 2000.

---, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid]: Soc. General de Autores y Editores , vol. 6, 2000.

---, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid]: Soc. General de Autores y Editores, vol. 2, 1999.

---, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid]: Soc. General de Autores y Editores, vol. 10, 2002.

---, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid]: Soc. General de Autores y Editores, vol. 1, 1999.

CASTRO, Américo/ RENNERT, Hugo A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, New York: Las Americas Publishing Company 1968.

CLERCX, Suzanne, *Le Baroque et la musique*, Bruxelles: Essai d'esthétique musicale Editions de la librairie Encyclopédique 1948.

COTARELO Y MORI, Emilio/ MADROÑAL DURÁN, Abraham, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada Universidad de Granada, vol. 1, 2000.

CUESTA CKERNER, Juan, “[Biografía de Vicente Espinel]”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 79-82.

DANUSER, Hermann (ed.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Laaber: Laaber-Verlag, 8,1, 2004.

DELEITO Y PIÑUELA, José, *...también se divierte el pueblo. (Recuerdos de hace tres siglos)*, Espasa-Calpe: Madrid, 1944.

DIAGO, Manuel V./ FERRER, Teresa Ferrer (ed.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español, Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989, Universitat de València: 1991.

DÍEZ BORQUE, José María, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona: Ed. del Serbal, 1990.

---, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid: Laberinto 2002.

---, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch 1978.

DRAE *versión digital*: Diccionario de la lengua española [DRAE], vigésima segunda edición en <http://buscon.rae.es/draeI/> (enero 2010).

ETZION, Judith (ed.), *El "cancionero de la Sablonara"*, London: Tamesis Books 1996.

FERRER DEL RÍO, Antonio, "Estudio sobre la vida de Vicente Espinel y sus obras", en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 83-112.

GARROTE BERNAL, Gaspar, "Espinel y la música: Revisión de un problema y nuevos datos", en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 197-206.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 1998, en http://books.google.com/books?id=Gyvrmz5K2toC&pg=PA368&dq=G%C3%93MEZ+GARC%C3%8DA,+Manuel,+Diccionario+del+teatro,+Ediciones+AKAL,+1998&hl=de&ei=e_5YTbnwO5P_4waMn6D_Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false (enero 2010).

---, *Diccionario del teatro*, Madrid: Ediciones Akal, S. A. 1997.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *Anuario Musical*, 48, U.E. I. Musicología CSIC 2003, p. 63-101.

HABERKAMP, Gertraut, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*, Tutzing: Schneider 1968.

HEATHCOTE, A. Antony, "Vida y época [de Vicente Espinel]", en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 131-170.

HERRERO PRADO, José Luis, *Métrica española. Teoría y práctica*, Madrid: Ediciones del Orto 1996.

HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Teatro Breve Español III, Siglos XVI-XX, Madrid: Iberoamericana, 2008.

JOSA, Lola, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel: Ed. Reichenberger 2002.

KLEINERTZ, Rainer, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert, II: Ópera, Comedia und Zarzuela*, Edition Reichenberger, Kassel: 2004.

LAMBEA, Mariano, *Íncipit de Poesía Española Musicada ca. 1465 – ca. 1710*, Madrid: Sociedad Española de Musicología 2000.

---, „Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro“, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, Almería, del 5 al 7 de abril de 2002, SERRANO, Antonio/ NAVARRO, Olivia (ed.), Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143.

---, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2010.

LARA GARRIDO, José/ GARROTE BERNAL, Gaspar (ed.), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga: Servicio de publicaciones, diputación provincial de Málaga, 2 tomo, 1993.

LÓPEZ-CALO, José, *Historia de la música española, 3., Siglo XVII*, Madrid: Alianza Editorial 1983.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, “Quiñones de Benavente”, en Huerta Calvo 2008, pp. 225-253.

MARTIN, Jesús, *La comedia Tetis y Peleo. Una dudosa autoría musical* en <http://jesusmartin-violin.blogspot.com/2009/02/la-comedia-tetis-y-peleo-una-dudosa.html> (noviembre 2010).

PRIETO MARUGÁN, José, *Entrevista al musicólogo José López-Calo*, en OpusMusica, 2008, <http://www.opusmusica.com/032/entrevista.html> (enero 2010).

MAZUR, Oleh, *Teatro español anterior a Lope de Vega*, Madrid: Playor 1990.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (ed.), *Romancero*, Madrid: CSIC 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía”, en *Revista de Filología Española (RFE)*, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), XXII, 1935, pp. 337-398.

---, *Flor Nueva de romances viejos*, Madrid: Espasa-Calpe ¹⁰1955.

MGG: Musik in Geschichte und Gegenwart, FINSCHER, Ludwig (ed.), Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag: Bärenreiter, 2. neubearbeitete Ausgabe, vol. 4, 1996.

---, Musik in Geschichte und Gegenwart, FINSCHER, Ludwig (ed.), Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag: Bärenreiter, 2. neubearbeitete Ausgabe, vol. 9, 1998.

---, Musik in Geschichte und Gegenwart, FINSCHER, Ludwig (ed.), Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag: Bärenreiter, 2. neubearbeitete Ausgabe, vol. 1, 1999.

MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, “Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela”, en LARA GARRIDO, José/ GARROTE BERNAL, Gaspar (ed.), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga: Servicio de publicaciones, diputación provincial de Málaga, tomo II, 1993, pp. 573-584.

MONTIEL CONTRERAS, Carlos Urani, *Reconstrucción escénica de eufemia en tiempos de Lope de Rueda*, Tesis doctoral, Universidad autónoma metropolitana, Unidad Iztapalapa, México D. F. 2006.

MORRÁS, María/ PONTÓN, Gonzalo, “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega”, en *Anuario Lope de Vega*, BLECUA, Alberto (ed.)/ SERÉS, Guillermo (dir.), Universidad Autónoma de Barcelona, Editorial Milenio, vol. 1, 1995 , pp. 75-117.

MOORE, Jerome Aaron, *The Romancero in the chroniclelegend plays of Lope de Vega*, University of Philadelphia 1940.

MÜLLER-BOCHAT, Eberhard (ed.), *Lope de Vega*, Darmstadt: Wiss. Buch-Ges., 1974.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, “Vicente Espinel músico”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 187-196.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Spanische Literaturgeschichte*, zweite erweiterte Ausgabe, Weimar: J.B. Metzler Verlag 2001.

OEHRLEIN, Josef, *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681). Untersuchungen zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft*, Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert 1986.

PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Barcelona: Isidro Torres Oriol, cuarta edición, s.f.

PELINSKI, Ramón Adolfo, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, Münchner veröfentlichungen zur Musikgeschichte. Thrasybulos G. Georgiades (ed.), Band 20, Tutzing, München: Hans Schneider, 1971.

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, DÍEZ BORQUE, José María (ed.), Barcelona: Labor 1975.

PENAT, Joaquín Penat/ ANGLÉS, Higinio, *Diccionario de la música Labor*, tomo I y II, Barcelona/ Madrid/ Buenos Aires...: Labor 1954 .

PERALES DE LA CAL, Ramón, “Organografía medieval en la obra del arcipreste”, en M. Criado de Val (dir.), *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona: S.E.R.E.S.A. 1973.

POPE CONANT, Isabel, “Vicente Espinel como músico”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 173-185.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI). Polifonía profana.*, Barcelona: CSIC, tomo I, 1949.

---, *El cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona: CSIC, tomo I (1986), tomo II: (1987), tomo III (1991).

---, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos 2005.

---, *Romances y letras a ters voces, siglo XVII*, Barcelona: CSIC 1956.

---, “Villancicos polifónicos del siglo XVII”, en QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.), *Música barroca española*, Barcelona: CSIC, vol. III, 1982.

REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel: Edition Reichenberger, 1996, en http://books.google.es/books?id=HcQL5uPdXdMC&dq=espacios+dram%C3%A1ticos+en+el+teatro+espa%C3%B1ol&printsec=frontcover&source=bl&ots=bOzFJJr0_z&sig=7NWYSd163fdRDeVDrwGfAH7qCmY&hl=es&ei=aJAKSqvYOMSM_Qah3dCbCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#PPA88,M1 (enero 2010).

REYES PEÑA, Mercedes de los “Sobre acotaciones en el Códice de autos viejos” en DIAGO/ FERRER (ed.) 1991, pp. 13-35.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York: The Hispanic Society of America 1909 en <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=3517298>.

ROBLEDO, Luis, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) Vida y obra musical*, Zaragoza Institución Fernando el Católico, 1989.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Editorial Castalia 1998.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, “La espinela antes de Espinel”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo II, 1993, pp. 555-561.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.), *Flor de Varios Romances Nuevos y canciones recopilados por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589)*, Madrid: Real Academia Española 1957

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1969.

ROMEU, Josep (ed.), *Teatre Profà*, Barcelona: Editorial Barcino, 2 vol., 1962.

ROSELL, Cayetano, “[Vicente Espinel]”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 75-77.

ROZAS, Juan Manuel, ‘*Las Batuecas del Duque de Alba*’ de Lope de Vega, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 en

RUANO DE LA HAZA, José María, “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros del siglo XVII”, en *Criticón*, 42

(1988), pp. 81-102 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129745> (enero 2010).

RUANO DE LA HAZA, José María/ ALLEN John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la representación de la comedia*, Madrid: Castalia 1994.

SADIE, Stanley, *The new Grove. Dictionary of Musical Instruments*, London: Macmillan Press, vol. 3, 1984.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, “Arte Escénico y teatro breve en el siglo de oro”, en HUERTA CALVO 2008, pp. 31-61.

SALAZAR, Adolfo: “Music in the Primitive Spanish Theatre Before Lope de Vega”, en *Papers read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting, Washington, D. C. December 29th a 30th*, Privately printed by the Society, 1938, pp. 94-112.

SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, traducción de Beatriz Chenot, Madrid: Editorial Castalia 1985.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, “Un ejemplo de la espinela anterior a 1571”, en LARA GARRIDO/ GARROTE BERNAL, tomo I, 1993, pp. 589-591.

SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times until the End of the seventeenth century*, Oxford: University Press 1967.

SHERGOLD, Norman D./ VAREY, J.E., *Genealogia, origen y noticias de los comendiantes de España*, London : Támesis Books 1985.

SHURTLEFF, Michael, *Erfolgreich vorsprechen: alles, was ein Schauspieler wissen muß, um die Rolle zu bekommen (Audition)*, Berlin: Alexander-Verl, 1999.

STEIGER, Arnald, “Zur volkstümlichen Dichtung Lope de Vegas”, en MÜLLER-BOCHAT 1974, pp. 79-90.

STEIN, Louise K., *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford: Clarendon Press 2002.

SUBIRÁ, José, *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*, Publicacions del departament de Música XI, Biblioteca de Catalunya, Barcelona: Instiut d'estudis catalans 1933.

SUBIRÁ, José/ CHERBULIEZ, Antoine-E., *Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika*, Pan-Verlag, Zürich, s.f.

SULLIVAN, Henry W./ GALOPPE, Raúl A./ STOUTZ Mahlon L. (ed.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London: Tamesis 1999.

UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope Vega. A Study of Their Dramatic Function*, London: Tamesis 1975.

VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía : el teatro español en el siglo de oro*, Madrid: Ed. Castalia 1987.

VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und seine Zeit*, München: Biederstein Verlag 1947.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid: Gredos 1961.

Fuentes electrónicas:

<http://www.alia-vox.com/cataleg.php?id=42> (noviembre 2009).

<http://www.spanisharts.com/musica/ampliaciones/henesg.htm> (enero 2011).

<http://www.pianomundo.com.ar/rockpop/relaciones-entre-la-musica-y-la-religion/> (enero 2010).

Documentos audiovisuales:

SAVALL, Jordi (dir.)/ HESPÈRION XX, *Canciones y danzas de España. Songs and Dances from the Time of Cervantes (1547-1616)*”, [Grabación sonora], Kirche, Séon (CH): Reflexe EMI 1976.

WEIGAND, George (dir.)/ The extempore string ensemble, *Spanish Music of the Golden Age 1600-1700*, [Grabación sonora], London: Hyperion Records Limited 1988.

Cuadros:

Folio del “Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela” (Alcalá de Henares, 1557) en <http://www.spanisharts.com/musica/ampliaciones/henesg.htm> (enero 2011).

VII. SUPLEMENTO

Cuadro (1) "Ninguno cierre las puertas".

JONES/ LEE 1972, pp. 205s.

19 (98)

Ninguno cierre las puertas

CMP 1102v-103

4. Ninguno cierre las puertas
a. el amor no resistamos

Tiple

Tenor

2. Contra

Ninguno cierre las puertas
el amor no resistamos

Ninguno cierre las puertas
el amor no resistamos

Ninguno cierre las puertas
el amor no resistamos

Fin

mor vi - nie - rea - lla - mar, que no le ha de a - pro - ve - char.
die cier rea su - lla - mar,

20

2. Al a - mor o - be - dez - ca - mos con muy pres
3. Pues es de ne - ce - si - dad, de fue - ca vir -

Al amor obedezcamos
Pues es de necesidad

Al amor obedezcamos
Pues es de necesidad

Al amor obedezcamos
Pues es de necesidad

20

21

ta vo - lun - ta -
tud ha - ga - mos

Cuadro (2) “Homofonía”. Este ejemplo muestra que las voces son polífonas.

“De pechos sobre una torre”, anónimo, *Cancionero de Turin*, Biblioteca Nazionale, Ms. qm. III, 36. Signatura moderna: I-14 en BAL Y GAY 1935, p. 41.

De pe-chos so-bre-na-tor-re que la mar con ba-te y
las a-guas cre-ce Be-li-sa-llo-ran-do lá-grí-mas

cer-ca, mi-ran-do las fuer-tes na-ves que ven a la ga-la-ber-ra,
tier-nas, di-cien-do con vo-ces tris-tes a quien el al-ma-le-ble-va:

Ve-te, cru-el, ve-te, cru-el, que bien me que-

Cuadro (3) “Polifonía”. Este ejemplo muestra que las voces son contrapuntísticas. El estribillo de este tono acaba en la homofonía (véase a partir del comás nº 10).

“Por la puente, Juana”, anónimo, *Cancionero de Turin*, Biblioteca Nazionale, Ms. qm. III, 36. Signatura moderna: I-14 en BAL Y GAY 1935, p. 93.

Handwritten musical score for the song "Por la puen - le, Jua - na, que". The score is written on three systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are written below the staves, with some words appearing above the notes for better fit. The first system covers the first line of the song. The second system covers the second line. The third system covers the third line and ends with a double bar line and the word "FIN".

Por la puen - le, Jua - na, que
 Por la puen - le Jua -
 na por el a - gua por la puen - le Jua -
 a - gua, que no por el a - gua por la puen - le Jua -
 - na que no por el a - gua por la puen - le Jua -
 - na que no que no por el a - gua FIN
 - na que no que no por el a - gua

Cuadro (4) “Los instrumentos” (V. 155-196).

CALDERÓN DE LA BARCA 1983, p. 155s.

(Quítale la campanilla y
pónesela.)

CORTADILLA

Ésta es dama de las
Cortes,
labradora de los
pueblos,
de las jácaras,
cosquillas,
de las bodas,
instrumentos,
de las comedias,
alivio...

RECHONCHÓN

¡Calla demonio!

CORTADILLA

Y
gracejo
de los tonos y los
bailes.

RECHONCHÓN

¿No? ¡Pues haré lo
que suelo!

(Quítale las castañetas y
póneselas.)

MOSTRENCA

Estos son ruido de
ruidos,
entretelas de
pandero,
liga de todo
danzante,
manillas de
morteruelos,
joyeles de los
caballos,
hábito de
caballeros...

RECHONCHÓN

¡Calla!

MOSTRENCA

Pregón...

RECHONCHÓN

¿Otro diablo...?
¡Pues yo te pondré
silencio!

(Quítale los cascabeles y
póneselos.)

OTRO

Éste es el
supleguitarras,
el son de los
zagalejos,
el reclamo de las

Mayas,

el bullicio gitanesco,
el apodo de los
tontos,
el susurro...

RECHONCHÓN

Quedo, quedo.

OTRO

Es él...

RECHONCHÓN

Diablo que te lleve
¿y a quién no te le
hace menos?

(Quítale el pandero y
póneselo.)

TORRENTE

Éste es gusto de los
blancos,
regocijo de los
negros,
socorro de
villancicos,
de las pandorgas,
estruendo,
chillido de
portugueses...

RECHONCHÓN

Calla demonio.

[...]

(Quítale las sonajas.)

CHILINDRINA

Éste es del campo
señuelo,
verdugo de las
comedias,
de los toros
regodeo,
bocina de
salteadores...

RECHONCHÓN

Y yo quien os le
salteo.

(Pónese el silbato en la
boca.)

LORENZO

Ésta es el ser de los
tonos,
la ganancia de los
ciegos,
la ronda de los
veranos,
la esclava de los
barberos,
el aparador de
cuerdas,
la lengua...

Cuadro (5) "Por la puente, Juana".

Composición de Blas de Laserna, Transcrito por Querol Gavaldá en QUEROL GAVALDÁ, tomo II, 1987.

Voz

Acompan.

5

10

Por la puen- te

15

Jua- na, que- no por el a- gua, que

no por el a- gua

Cuadro (6) "Por la puente, Juana".

Composición anónima del *Cancionero de Turin*, Biblioteca Nazionale. Ms. qm. III, 35.
Singatura moderna: I-14 en BAL Y GAY 1935.

For la puen - te, Jua - na, que
For la puen - te, Jua - na, que no por el
For la puen - te Jua -

no por el a - gua por la puen - te Jua -
a - gua, que no por el a - gua por la puen - te Jua -
- na que no por el a - gua por la puen - te Jua -

- na que no que no por el a - gua. FIN

- na que no que no por el a - gua

COPLA A - go - ra que el tien - po con las ma - nos fran - cas
A - go - ra que el tien - po con las ma - nos fran - cas
A - go - ra que el tien - po con las ma - nos fran - cas

de jaz - mán y ro - sa con - po - na la ca - ra
de jaz - mán y ro - sa con - po - na la ca - ra
de jaz - mán y ro - sa con - po - na la ca - ra

Por la puente, Juana,
que no por el agua.
Agora que el tiempo
con las manos francas
de jazmín y rosa
compone tu cara
y da a tus cabellos
el oro de Arabia,
a tus dientes perlas
y a tus labios grana,
tu provecho busca,
mira que te engañan
de mancebos locos
las promesas falsas.
No aguardes que el mismo,
con la mano helada,
marchite las rosas,
vuelva el oro en plata.
Vas por agua ahora
desnuda y descalza
sin ver que los tiempos
pasan como el agua.

Tiene el interés
una puente larga
que llega a las Indias
sin llevar armada:
paso de discretas
y puente que pasan
los cuerpos vestidos,
enjutas las almas.
Por la puente, Juana,
que no por el agua.
Si a la primavera
de tu edad dorada
en tierras heladas
siembras esperanzas,
al estío ardiente
cogerás turbada
arrugas del rostro,
del cabello canas.
Los papeles tiernos
no te engañen, Juana,
que al fin son papeles,
plumas y palabras;

Cuadro (7) "Por la puente, Juana".

Composición anónima del *Cancionero de Turín* en QUEROL GAVALDÁ, tomo II, 1987.

Tiple

Alto

Tenor

Por la puen- te, Jua- na, que

Por la puen- te, Jua- na, que no por el

Por la puen- te, Jua-

no por el a- gua, por la puen- te,

a- gua, que no por el a- gua, por la puen- te,

na, que no por el a- gua, por la puen- te,

Jua- na, que no, que no por el

Jua- na, que no, que no por el

Jua- na, que no, que no por el

a- gua. A- go- ra que el tiem- po con las

a- gua. A- go- ra que el tiem- po con las

a- gua. A- go- ra que el tiem- po con las

ma- nos fran- cas, de jaz- mín y ro-

ma- nos fran- cas, de jaz- mín y ro-

ma- nos fran- cas, de jaz- mín y ro-

sa com- po- ne tu ca ra;

sa com- po- ne tu ca ra;

sa com- po- ne tu ca ra;

Fin

D.C.

Cuadro (8) "Canto llano del caballero".

Fragmento de la composición de Antonio de Cabezón en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela...recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo*. Madrid, 1578 en en BAL Y GAY 1935.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Canto llano del caballero" by Antonio de Cabezón. The score is written on ten systems of five-line staves, each system containing a treble and a bass clef. The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern in the bass line, often with a repeating eighth-note figure, and a more melodic line in the treble. The notation is clear and well-preserved, typical of early printed music editions.

Cuadro (9) "Madre, la mi madre".

Composición anónima del *Cancionero de Turín* en BAL Y GAY 1935.

Ma-dre, la mi ma-dre, guar-da-me
y la de-ja-a-guar-do

po-réis, que si yo no me guar-do mal-me,
a-trás, que si yo no me guar-do,
que si yo no me guar-do, mal

mal-me, mal me guar-da-réis, que si yo no me
mal-me guar-da-réis,
me, mal-me guar-da-réis, que si

guar-do, mal-me, mal-me,
que si yo no me guar-do, mal-me

yo no me guar-do, mal-me, mal-me
mal me guar-da-réis. COPLA Co-mes-a a-mor hi-jo
guar-da-réis. y la-ve-ro ha-ce

me guar-da-réis.
de un he-re-ro, con que sin ve-mer é-bre cual-quer puer-la
con pri-mor

[D.C.]

Cuadro (10) "Madre, la mi madre".

Fragamento de la composición de Pedro Rimonte en *Parnaso español de Madrigales, y Villancicos a quatro, cinco et seys, compuesto por Pedro Rimonte... Amberes, MXCXIV en BAL Y GAY 1935.*

Ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar - me - que - rás;
si tú la da - ja - ler - la, mal - la - en - ra - rás,
Ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar - me - que - rás; mas si

mas si yo no me guar - do, mal me guar - da - rás, mas si yo no me
yo no me guar - do mal me guar - da - rás, mas si yo no me guar - do

guar - da, mal - me - guar - da - rás.
mal - me guar - da - rás.

RESPONSON.

Ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar -
Ma-dre, la mi ma - dre, guar - dar - me que -
Ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar - me que - rás, guar -
Ma-dre

Ma-dre, la mi ma - dre, guar - dar - me - que - rás,
- me que - rás, guar - dar - me que - rás, ma-dre, la mi
- rás, ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar - me que -
- dar - me que - rás, ma-dre, la mi ma-dre, guar -
la mi ma-dre, guar - dar - me que - rás,

guar - do, mas si yo no me guar - do, mal me guar - da - rás.
guar - do, mas si yo no me guar - do, mal me guar - da - rás.
yo no me guar - do, mal me guar - da - rás, mal me guar - da - rás.
mas si yo no me guar - do, mal me guar - da - rás.
mas si yo no me guar - do, mal me guar - da - rás.

[illegible]

Abstract

Obwohl in den meisten Fällen nur der gesprochene Text einer Komödie erhalten ist und die Regieanweisungen zur Musik durch ihre lakonische Art glänzen, wissen wir, dass Musik und Tanz untrennbar mit dem Theater des spanischen Goldenen Zeitalters verbunden sind. Lope de Vega bedient sich populärer Melodien nicht nur um seinen Komödien Titel zu geben; sie dienen der Schaffung seiner dramatischen Welt. Unzählige Forscher haben das Leben und Werk dieses herausragenden Autors analysiert, aber es sind überraschend wenige, die seiner Verbundenheit mit der Musik auf der Spur sind. Diese Tatsache ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass große Musiker wie Vicente Espinel und Juan Blas de Castro, nicht nur Zeitgenossen Lope de Vegas waren, sondern auch zu seinen engen Freunden zählten. Seine musikalische Sensibilität findet in den hier vorgestellten Komödien Resonanz: „Der Ritter von Olmedo“, „Der Tanzmeister“, „Über die Brücke, Johanna“ oder „Das Unmöglichste von allem“. Ein Überblick über das Theater vor Lope de Vega und die mittelalterliche dramatische Musik, die faszinierende Umgebung der Innenhöfe, die zum Theaterschauplatz umfunktioniert wurden („Corral de la Cruz“ und „Corral de la Pacheca“), ihr szenischer Raum, die Idiosynkrasien des Publikums und die Charakterzüge der Theatergruppen sollen die Türen zur Untersuchung der Musik auf diesen Bühnen öffnen.

Aunque en la gran mayoría de los casos dispongamos solamente del texto dialogado de una comedia y las acotaciones musicales brillen por su escasez, sabemos que la música y la danza tenían una relevancia decisiva en el teatro áureo. Las melodías populares constituye un elemento ineludible en la creación del mundo dramático de las comedias de Lope de Vega. Son incontables los investigadores que han analizado la vida y obra de este insigne autor, pero, sorprendentemente, muy pocos han sido los que han seguido la pista de su afición a la música. Hecho que resulta aún más sorprendente si tenemos en cuenta que grandes músicos, como Vicente Espinel y Juan Blas de Castro, no solo eran coetáneos, sino que además eran íntimos amigos de Lope. Su sensibilidad musical tiene resonancia en las comedias tratadas aquí, como *El caballero de Olmedo*, *El maestro de danzar*, *Por la puente*, *Juana* o *El mayor imposible*. Un compendio del teatro prelopesco y la música medieval, el fascinante entorno del Corral de la Cruz o el Corral de la Pacheca, sus espacios escénicos, la idiosincrasia del público y los rasgos de las compañías teatrales, deben abrir las puertas al estudio de la música en los escenarios de los corrales de comedias.

Curriculum Vitae

Datos personales

Nombre y apellido:	Katharina Mühl
Fecha de nacimiento:	23 de febrero de 1986
Nacionalidad:	Austriaca

Formación académica

desde marzo 2010:	Curso de idioma (turco) en la Facultad de Filología Oriental, Viena
14 de mayo de 2010:	Clase impartida con Dr. Aichinger en la Universidad Brno (República Checa) sobre <i>El secreto a voces</i> de Calderón de la Barca
el 3 al 7 de mayo de 2010:	Beca de la Universidad de Burgos para el Congreso Internacional de Burgos
el 1 de febrero de 2010:	Beca para la participación en una expedición de investigación etnomusicológica de la Facultad de Musicología (Viena) a Recife, Brasil
octubre 2009 a enero 2010:	Directora de música en la producción de teatro de <i>El secreto a voces</i> montada por el grupo de teatro estudiantil Bepolamú en el Instituto Cervantes de Viena, Innsbruck y Brno (República Checa)
2009:	Beca de la Universidad de Viena para la tesina <i>La música en las comedias del Siglo de Oro</i>
el 6 al 8 de mayo de 2009:	Asistencia al seminario <i>Lope de Vega: del teatro valenciano al Arte nuevo de hacer comedias</i> en la Casa Bardin de Alicante, España
Agosto 2008:	Curso bilateral de idiomas portugués-austriaco en Colares (Portugal) mediante beca de la institución austriaca Österreichischer Austauschdienst ÖAD
el 24 de mayo 2007:	Directora de música en la producción de teatro <i>La viuda valenciana</i> montada en el campus de la Universidad de Viena
año académico 2007/08:	Carrera de Filología Hispánica en la Universidad de Alicante/ Universitat d'Alacant mediante beca ERASMUS
Julio 2007:	Curso bilateral de idiomas portugués-austriaco en Payerbach (AUT) mediante beca del ÖAD
Febrero 2007:	Beca de excelencia de la Universidad de Viena
Julio 2006:	Curso de idioma en Cádiz, España
Desde 2005:	Cursando la carrera de Musicología como asignatura optativa en la Universidad de Viena

Desde 2004:	Cursando la carrera de Lingüística Románica en la Universidad de Viena
En 2004:	Título de Bachillerato del Instituto de enseñanza media en Tulln, Austria
De 1996 hasta 2004:	Instituto de enseñanza media en Tulln, Austria

Experiencia laboral

1er Cuatrimestre 2008/09:	Profesora de español en la Universidad Popular Landstraße, 1030 Viena, Austria
Desde Agosto 2008:	Colaboradora del Erasmus Student Network (ESN) de la Universidad de Viena
Julio de 2005, Agosto de 2006 y 2007:	Schmidberger Elektro S.L., Austria
Agosto de 2003:	Mercedes-Benz R. Hummel S.L., Austria
Agosto de 2001 y 2002:	Engineering Network S.L., Austria

Idiomas

Alemán:	Lengua materna
Español:	Nivel avanzado
Portugués:	Nivel intermedio
Catalán:	Nivel elemental, asistido al curso nivel medio
Gallego:	Nivel elemental
Turco:	Nivel elemental
Inglés:	Nivel avanzado

Otros conocimientos

Microsoft Word, Excel, Power Point: avanzado;
Internet: avanzado;
Turbo Pascal, C++: elemental.

Datos de interés

Viaje cultural de un mes por Europa en el año 2004 (Interrail)
Formación musical en la Escuela de Música de Tulln, Austria:
piano y flauta dulce;
Flautista del grupo de música folclórica de Irlanda de la
Escuela de Música de Tulln, Austria;
Pianista de un grupo de Funk-Jazz;
Clases particulares de Español, piano y flauta dulce;
Deporte: curso de aeróbic y natación; carreras;
Carné de conducir B-1.